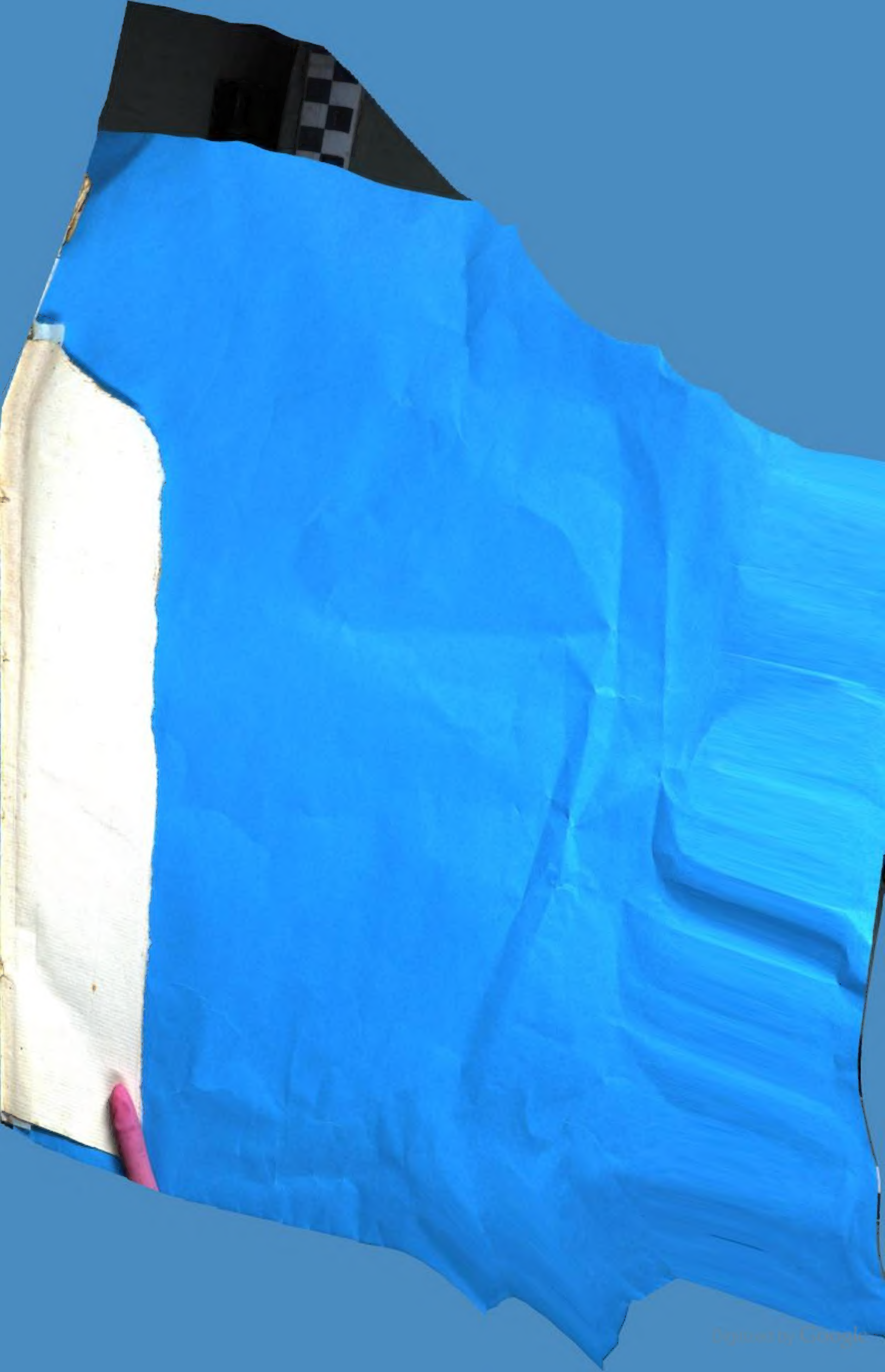
IL COSTUME ANTICO E MODERNO STORIA

IL COSTUME
ANTICO E MODERNO

O

STORIA

DEL GOVERNO, DELLA MILIZIA, DELLA RELIGIONE, DELLE ARTI, SCIENZE
ED USANZE DI TUTTI I POPOLI ANTICHI E MODERNI

PROVATA COI MONUMENTI DELL' ANTICHITÀ
E RAPPRESENTATA COGLI ANALOGHI DISEGNI

DAL

DOTTORE GIULIO FERRARIO.

N.° 419.

ALL' ILLUSTRISSIMA
SIGNORA
DONNA MARIANNA CORTE
di Belluno.

MILANO
DALLA TIPOGRAFIA DELL' EDITORE.
MDCCCXXIII.

BELLE ARTI.

INTRODUZIONE.

Difficoltà di ben trattare dell' arti belle

Non ci ha certamente per uno scrittore alcuna più lusinghiera, ma ad un tempo più difficile impresa, quanto quella di farsi a ragionare intorno alle arti belle, onde tanta gloria procacciossi la Greca nazione. L'attonito viaggiatore inarca tuttora le ciglia nell'ammirare le superbe moli dagli Egizj e dagl' Indiani innalzate: ma le arti presso que' due popoli, non mai di molto dalla primitiva loro origine si discostarono; e quindi le loro opere antiche, presentano bensì magnificenza e solidità, ma tutte più o meno conservano una medesima fisionomia, e tutte pajono ben lontane ancora da quella perfezione, a cui le arti vennero dai Greci innalzate; ciò che vogliam detto specialmente della pittura e della scultura (1). Nè molto progresso sembra che le arti fatto avessero nell' Etruria, dove pur vuolsi da alcuni, ch' elleno prima che in Grecia abbiano fiorito. Imperocchè i pochi monumenti che dagli Etruschi ci furono tramandati, si risentono di non poca durezza di stile; e di tale difetto venivano appunto censurate da Quintiliano le opere dello scalpello Etrusco (2). Ma nella Grecia

Superiorità dei Greci a tutti gli altri popoli

(1) Quanto agli Egizj si consulti la storia del Winkelmann, ed il suo Trattato preliminare ai monumenti inediti, e si vegga ancora la *Grande Relazione dell' Egitto*, ec. Quanto poi agl' Indiani, si osservino *le Vedute dell' Oriente* del Daniel; delle quali due opere grandiose si conservano magnifici esemplari nell' Imp. R. Biblioteca di Brera

(2) *Quintil. Lib. IX. cap. I.* Winkelm., *Storia*, etc. T. I pag. 238. ed altrove.

le arti ebbero sì propizia la sorte, che andarono sempre progredendo altamente, finchè giunte alla perfezione presentarono i veri archetipi del bello e del sublime; simili in ciò a quelle piante che seminate in fecondissimo terreno, sorgono verdeggianti, floride, e collo scorrere de' secoli sempre più alzandosi e le frondi dilatando, grandeggiano rigogliose, ed una parte della loro maestà e bellezza conservano ben anco allorchè dall'ingiurie del tempo si mostrano offese. Laonde nessuna nazione ha finora potuto nelle arti belle operare i prodigj, che furono dalla Grecia operati, e perciò potrebbe alla Grecia tutta applicarsi il motto che da un celebre Greco scultore stato era apposto all'immagine di un atleta da lui dipinto:

Fia chi l'invidii più, che chi l'imiti (1).

Origine dell'arti belle presso i Greci

Ma quale fu mai presso i Greci l'origine dell'arti belle; quale lo stato di esse ne' più remoti tempi; quali le cause, onde poscia a sì alto grado di eccellenza furono spinte? Alla prima di tali quistioni non in altra guisa risponderemo, che col ripetere ciò che premesso abbiamo altrove: avere cioè le arti e certe costumanze avuta la medesima origine presso le diverse nazioni, senza che l'una dall'altra le ricevesse; essendo che quasi in ogni popolo si trovino i primi germi dell'arti belle, i quali dove più e dove meno si sviluppano e crescono, giusta il clima, la religione, il governo. « Coloro (dice Winkelmann) i quali trattano dell'origine « d'una costumanza, o d'un'arte, ovvero del suo passaggio da « una ad un'altra nazione, in ciò per lo più errano, che fermandosi su pochi tratti di somiglianza ravvisati tra due popoli, ne « deducono generali conseguenze d'una somiglianza totale . . . . . « In simil guisa ragionando alcuni hanno immaginata una genealogia delle arti, e le fanno tutte originarie di un sol popolo, da « cui le altre nazioni apprese le abbiamo successivamente (2) ».

(1) Plinio, Lib. XXXV. parlando di Zeusi: *Adeoque sibi in illo placuit ut versum subscriberet, celebrem ex eo, invisurum aliquem facilius, quam imitaturum.* Plutarco riporta un detto non molto da questo dissimile, come soscritto alle opere di Apollodoro Ateniese.

(2) Winkelmann, *Storia delle Arti del Disegno*, T. I pag. 4. ediz. di Roma 1783. « L'uomo di sua natura imita facilmente; ed in ogni na-

Una tal quale somiglianza perciò, e direbbesi quasi una medesima fisionomia si ravvisa ne' più antichi monumenti non solo dell' Egitto, dell' Etruria, e della Grecia, ma ancora del Messico, del Perù, e dell' Indie orientali. Non dunque dagli Egizj, non dai Fenicj, o dagli Etruschi ebbero i Greci i primi germi dell' arti; ma eglino medesimi li trovarono nel proprio seno, e diedero loro alimento, spinti dal bisogno, dal piacere invitati; siccome pur fecero i popoli di ambedue le Indie, dall' Egitto, dalla Fenicia e dall' Etruria remotissimi. Se non che le arti mentre presso gli altri popoli, e specialmente presso gli Egizj non mai deposero le primitive lor forme, presso i Greci al contrario vennero vie più abbellendosi, finchè si presentarono con ispoglie sì vaghe, sì lusinghiere, che quasi non fu più oltre possibile il ravvisar in esse l' antica e primitiva forma. « L'arte del disegno degli Egiziani (così lo stesso Winkelmann) « non s' è allontanata dalla sua origine, come quella degli altri po- « poli; ell' è sempre rimasta uniforme per molti secoli, cioè sin al « tempo che fu abolito l'antico governo nazionale; o almen non « sembra aver ella variato molto dal suo sistema, se non allora. « Ciò evidentemente dimostrasi con le statue Egiziane, effigiate sì « in figura affatto umana, sì con la testa simbolica di qualche ani-

« zione vedesi la gente portata a ricopiare gli oggetti che le si presentano. « Le nazioni più selvagge, e quelle che hanno minore relazione e minor « commercio coi popoli colti, possedono nondimeno una certa idea del- « l' arte del disegnare, cioè d' imitare, benchè rozzamente, gli oggetti « della natura. L' ombra che da ogni corpo vien prodotta sopra un' opposta « superficie, ed il lume ond' è percosso, hanno somministrate le prime « idee del disegno . . . . . Questa produzione del caso fu presto ridotta « in arte e soggetta ad un metodo preciso ». Goguet, *Origine delle leggi, delle arti ec.* Lib. II. Parte I. cap. V. ediz. di Lucca, 1761. « Il desiderio « d' imitare gli oggetti, che colpiscono il nostr' occhio (dice il signor d'A- « gincourt) è un sentimento, per così dire, innato nell' uomo. In conse- « guenza di questa naturale disposizione, è d' uopo che l' imitazione di- « venga un' arte, allorchè i mezzi posti in uso per renderla più esatta « sono sommessi alle regole e ridotti in principj . . . . . Da questi fatti « indubitabili derivano due verità del pari evidenti; l' una, che il germe « delle arti trovasi presso tutte le nazioni; l' altra, che i mezzi usati da « ciascuna, ed i gradi di perfezione, cui ciascuna perviene, non potrebbero « essere i medesimi a motivo delle differenze del clima, dei costumi, della « religione, del governo etc. » *Architect. Introduction.*

« male; le quali, benchè scolpite con gran maestria, si rassomi-
« gliano sempre a que'primi saggi della scultura che ne furon dati
« dagli Etruschi e da'Greci, e come questi, sono prive di qua-
« lunque idea potesse aversi della bellezza (1) ».

Stato dell' arti presso i Greci ne' più remoti tempi

Dall'accennata conformità delle arti nella loro origine presso i varj popoli, nasce pure lo scioglimento della seconda quistione intorno al loro stato presso i Greci ne' più remoti tempi. Imperocchè se le arti fra i varj popoli ebbero cominciamento nella stessa guisa e da'medesimi fonti, cioè dal bisogno e dal piacere, i più antichi monumenti tramandatici dall'un popolo potranno per analogia darci l'idea dello stato in cui esse trovavansi ne' più remoti tempi anche presso quell'altro popolo, di cui non abbiamo che i monumenti delle età più felici, e de'posteriori secoli, cioè dei secoli della decadenza. « Le opere « dell'arte (così il già citato Winkelmann) ne' loro principj, come « i più begli uomini allorchè nascono, non altro furono che abbozzi « grossolani, e come i semi di varie piante, altronde fra loro diverse « le une dalle altre, appena distinguevansi. L'arte stessa nel suo fiore, « e nella sua decadenza s'assomigliò in qualche modo a que'gran « fiumi, che ove più estesi essere dovrebbero, o in piccioli ruscelli « finiscono, o interamente si perdono ». Nello stile Etrusco pertanto noi abbiamo l'idea di quello degli antichi Greci; e di fatto secondo Quintiliano, gli antichi artefici della Grecia nella durezza dello stile si accostavano allo stile Etrusco (2); ciò che vien pure

(1) *Monum. antichi inediti. T. I. Tratt. Prelim.* pag. XV. Questo medesimo Autore, *Storia*, ec. pag. 2 paragona l'arte presso gli Egizj *ad una pianta vigorosa, a cui o la corrosione d'un insetto od altro accidente abbia impedito di crescere e d'ingrandirsi*; presso gli Etruschi, *ad un torrente che tumultuoso scorre tra dirupi e sassi*; presso i Greci, *a maestoso fiume, che mentre in suo corso va sempre crescendo, bagna di limpid' acque le sponde di fertili piagge senza mai soverchiarle.* Veggasi anche d'Hancarville, *Recherches sur l'origine, l'esprit, et les progrès des Arts de la Grèce, Pr.* pag. XXII.

(2) Quintil. *Institut. Orator. Lib. XII. cap. X.* « L'asserzione di « Quintiliano (dice il chiarissimo Abate Fea) intorno alla durezza dei « detti lavori, generalmente è vera, di qualunque tempo si voglia inten- « dere, e ne conviene anche il Passeri, impegnatissimo per l'onore degli « Etruschi, per riguardo a' lavori di mezzo, giacchè dei primi tempi egli « confessa che non ne esistono; osserva però che in tempi migliori fu « perfezionato molto lo stile Etrusco, dissotterrandosi di tanto in tanto

confermato dalle antiche monete della Campania, sulle quali le teste delle Deità sono somigliantissime a quelle delle monete e delle statue Greche. Tale somiglianza tra le arti dell'Etruria, e quelle dell'antica Grecia verrà da noi più ampiamente dimostrata negli articoli che esporremo intorno a ciascuna arte in particolare.

Cause del perfezionamento delle arti presso i Greci

L'influenza del clima

Ma quali mai furono le cause che nella Grecia spinsero le arti al più sublime grado di perfezione; mentre nell'Egitto, e nell'Etruria si risentirono sempre della primitiva loro rozzezza? L'influenza primieramente del clima, la quale, siccome serve alla vegetazione degli alberi, così giova a sviluppare l'ingegno ed i sensi, ed a disporre l'anima alla più forte percezione del bello; e la quale sotto un cielo puro e ridente più presto e più felicemente perfeziona le forme, ed offre nella natura stessa i modelli del bello e del sublime (1). Quindi è che la bellezza non fu mai da alcun altro popolo tenuta in maggior pregio quanto dai Greci, i quali accordarono ben anco onori divini a coloro che di essa gareggiando riportato aveano il premio (2). All'influenza del clima debbonsi ancora in gran parte quell'indole dolce, quella tenerezza de'cuori, quella vivacità di mente, quella forza di sentire, ed insomma le qualità che costituivano il carattere proprio de'Greci, e che sono pure le facoltà che costituiscono l'artefice sommo (3). Ma

« monumenti di quella nazione, che sono molto eleganti ». Winkel. *Storia etc.* T. I. pag. 238. Nota (A). Lo stesso Winkelmann (ibid. pag. 168) dice che i soli monumenti dell'arte Etrusca *dar ci possono un'idea delle più vetuste opere Greche, delle quali nessuna s'è fino a noi conservata, e che alle più antiche Etrusche somigliarsi doveano.*

(1) Veggasi Winkel. *Storia etc.* T. I. pag. 240 e segg. Veggasi ancora ciò che noi detto abbiamo intorno alla Topografia della Grecia, pag 46 e 47.

(2) Paus. Lib. VII. cap. XXIV. ed Herod. Lib. V. cap. XLVII.

(3) V. Guys, *Voy. litt. etc* T. I. pag. 474. « Questa dolcezza e se- « renità d'animo (Winkel. ibid. pag. 244) diede origine fino da'primi « tempi agli spettacoli sì teatrali che d'altro genere, immaginati per allon- « tanare, siccome dicea Pericle, la tristezza dell'umana vita ». Noi però non possiamo sì agevolmente convenire con questo dottissimo Tedesco là dove egli afferma che *la libertà, la quale regnò sempre nella Grecia anche presso il trono dei Re, fu la principal cagione dei progressi dell'arte.* L'erudito Heyne (*Sammlung Antiquarisch. Aufsaetze, etc. Leipzig*, 1778), osserva che la libertà nulla può da sè sola operare, e che anzi quando unita non sia con altre favorevoli circostanze, è nocevole al

Le molte ricchezze della nazione

forse, giusta l'avviso di Heyne, più ancora che alle cause fisiche debbonsi nella Grecia i progressi ed il perfezionamento delle arti alle molte ricchezze della nazione, ed al poco lusso de' privati cittadini nella domestica loro economia. E di fatto da queste due cause ripete Diodoro l'altissimo grado cui giunte erano le arti ne'cinquant'anni che scorsero dalla sconfitta di Serse sino alla guerra del Peloponneso; epoca memorabile, in cui parve che tutte si ponessero in azione le forze e le facoltà intellettuali della Greca nazione (1).

Il poco lusso de' privati

L'avidità della gloria

A queste due cause vuolsi aggiugnere quell'ardentissima avidità della gloria, onde tutt'era animata la Grecia, ed onde nascevano le perpetue gare fra le varie città, i concorsi, i certami fra'cittadini. Quindi è che presso i Greci lo studio del disegno formava una parte importantissima ed essenziale della buona educazione; essend'esso reputato un esercizio nobilissimo, dal quale perciò erano per severissima legge esclusi gli schiavi (2). A quest'oggetto Pamfilo, celebre pittore che vivea 400 anni circa prima dell'Era Volgare, stabilita avea in Sicione pel primo una pubblica scuola od accademia, in cui i giovinetti di condizione libera venivano ammaestrati nel disegno; esempio che fu poscia da tutta la Grecia imitato (3). Allo studio

L'educazione

fisico, al morale ed al politico, talmente che essa recar potrebbe la rovina alle arti. Aggiugne che non essendo cosa sì facile il ben definire l'essenza della libertà, difficilissima cosa è ancora il determinarne la forza o l'influenza, ch'esser suole diversa, secondo la varietà dei tempi e dei luoghi. « Atene, « Sparta e Tebe (dice egli) aveano una libertà ben differente da quella « che regnava nelle tranquille campagne dell'Arcadia, nella Focide, e « nella Doride » e coll'esempio di questi popoli, che certamente erano liberi nella Grecia, dimostra che poco alla libertà debbono le arti.

(1) *Diod. Sic. lib. XII. sub. init.*

(2) Aristot. *Polit.* Lib. VIII. cap. III.

(3) Plinio, lib. XXXV. cap. X. parlando di Pamfilo, così si esprime: *Hujus auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicem, hoc est picturam in buxo docerentur.* Intorno al qual luogo il signor Conte di Caylus osserva opportunamente, che le parole *graphicem, hoc est, picturam in buxo* non debbono interpretarsi come relative alla sola pittura propriamente detta, ma a tutte le tre arti sorelle che riconoscono per padre il disegno. Imperocchè sul bosso appunto, o su tavolette di legno, solevano gli antichi delineare i loro disegni sì di pittura, che di scultura e d'architettura, e col mezzo di una spugna cancellarne ciò che reputavasi immaginato, od eseguito non bene, e sostituirvi le opportune emendazioni. V. *Hist. de*

del disegno univasi quello di tutte le altre liberali discipline. I poemi di Omero formavano il più dolce pascolo delle menti giovanili. Avvezzati così i Greci a gustare sino dalla più tenera età il bello, ne sentivano profondamente le impressioni: i loro artefici si sforzavano di rappresentarlo ben anco in quelle cose, che basse sembrano e triviali. « Quanto più ci facciamo a studiare gli « antichi (dice il signor Conte di Caylus) tanto più ci maravi- « gliamo del merito e della superiorità dei Greci in tutte le opere « dello spirito. Le produzioni di questa fortunata gente sono le « sole che presentino modelli di convenevolezza e di semplicità. « La brama di far pompa dello spirito, questa malattia che tor- « menta i moderni, non si è presso di loro introdotta che assai « tardi, e da quel momento venne meno il buon gusto. Il poco « avanzamento delle nostre cognizioni e dell'ingegno nostro pro- « viene in gran parte dal poco leggere che da noi fassi degli an- « tichi, e dall'allontanarci da'grandi e veri modelli, che da essi ci « furono tramandati ». Tutta la Grecia prendeva parte alla gloria degli artisti. Più città si disputarono l'onore di aver dati i natali ad Apelle, siccome più anticamente era nella Grecia stessa avvenuto del massimo tra'poeti. I popoli gareggiavano nell'onorare gli artisti;

Gli onori

l'Acad. des Inscript. et belles Lettres, T. XXI. pag. 176. Sembra anzi che fino dai tempi eroici tenuto fosse in gran pregio lo studio del disegno, e che i Principi stessi non isdegnassero di coltivarlo. « Attraverso « dell'ombre delle favole (dice lo stesso Caylus) noi scopriamo tuttora Am- « fione che innalza le mura di Tebe; noi vediamo Agamede e Trofonio, « figliuoli d'Ergino Re degli Orcomenj, più architetti che Principi, co- « struir tempj per gli Dei e palagi pei Re . . . . Il saggio Ulisse costruì « la propria nave, allorchè abbandonar volle Calipso, ed uscire dall'isola « di lei: egli avea lavorato colle sue proprie mani un letto per Penelope, « e questo letto servì poscia per far riconoscere la persona di lui. Queste « opere suppongono il disegno; e l'elegante Ovidio non pecca contra il « verisimile, allorchè ci rappresenta questo Principe, che alle preghiere « di Calipso con una canna alla mano sta disegnando l'avventura di Reso:

Ille levi virga (virgam nam forte tenebat)
Quod rogat, in spisso litore pingit opus ».

La Greca storia poi annovera molti Principi e grandi capitani che delle bell'arti furono cultori. Veggasi intorno a ciò il vol. XXIX. pag. 160, delle già citate Memorie.

e nell'acquistarne o conservarne le opere. I cittadini di Pergamo comperarono col pubblico tesoro un palagio già presso che rovinato, non per altro oggetto che per impedire, dice Solino, che alcune dipinture di Apelle venissero imbrattate dalle tele degli aragni, o dalle lordure degli uccelli. Gli Elei per onorare la memoria di Fidia, che fatta avea la statua del loro Giove Olimpico, istituirono a favore dei discendenti di lui una carica, le cui incumbenze consistevano nell'aver cura di quel celeberrimo simulacro (1). Gli Ateniesi innalzarono a Nicia, eccellente pittore di animali, una tomba a pubbliche spese, nella stessa guisa che fatto aveano a'sommi capitani Conone, Milziade, Cimone, ed a' liberatori della patria Armodio ed Aristogitone (2). Gli stessi Ateniesi accordarono la loro cittadinanza a Polignoto; distinzione reputata somma appo di essi, e cui attribuivansi i Re stessi ad altissimo onore (3). Il consiglio degli Amfittioni decretò solennemente, che il medesimo Polignoto fosse onorato ed a spese pubbliche mantenuto in tutte le città della Grecia, nelle quali egli per avventura si ritrovasse, in mercede della guerra di Troja da lui gratuitamente dipinta in un portico di Atene. « Tutto « ciò ch'era eccellente nel suo genere (dice Winkelmann) veniva « singolarmente apprezzato, e un perfetto artefice anche ne' lavori « di poca importanza, poteva aspirare all'immortalità del proprio « nome: immortalità che i Greci solevano nelle preghiere loro im« plorare dagli Dei. Sono fino a noi pervenuti i nomi dell'archi« tetto, che avea disegnato e diretto l'acquidotto dell'isola di « Samo (4), del legnajuolo che avea colà costruita la più grossa « nave, d'Architele, famoso scarpellino, che si distinse nel tagliar le « colonne, e dei due tessitori che lavorarono il manto di Pallade « Polia in Atene, di certo Perone celebrato da molti chiari scrit« tori, perchè sapeva fare unguenti di soave odore. Platone stesso « ha nelle opere sue immortalati i nomi di Fearione abile fornajo, « e di Sarambo famoso albergatore . . . . . Nell'isola di Nasso fu « eretta una statua a certo Biza, il quale avea il primo pensato a

(1) Pausan. Lib. V. cap. XV.
(2) Pausan. Lib. I. cap. XXIX.
(3) Svidas. *ad verbum* Πολυγνωτος.
(4) Polluce riferisce essere stato in Atene un foro o mercato pubblico, che portava il nome dell'architetto *Metico*; e Pausania dice che gli Elei dato aveano ad un loro portico il nome dell'architetto *Agapto*.

« formare col marmo pentelico le tegole onde coprirne gli edificj.
« Gli artisti eccellenti ottennero eziandio l'aggiunto di *divino*; e
« così vien chiamato da Virgilio Alcimedonte. Era tal aggiunto la
« più sublime lode che dar sapessero gli Spartani (1) ». Le tavole, le statue de' grandi maestri venivano dai poeti cantate al pari delle imprese de' sommi capitani e de' vincitori nei giuochi Olimpici. Nell'Antologia si leggono tuttora gli epigrammi in lode della Vacca di Mirone, della Venere di Apelle, del Cupido di Prassitele, e di tant' altre opere famose. Le arti senza l'emulazione non possono giammai fiorire. Quale ardore destare non doveano negli artefici della Grecia le pubbliche gare, di cui abbiam ragionato altrove, e che si celebravano specialmente a Corinto ed a Delfo? Il vincitore fra gli applausi di un immenso popolo veniva solennemente coronato, e quindi condotto in trionfo. In grande dispregio al contrario cadevano quegli artefici che presentato avessero un' opera meno che pregiabile, e costoro in alcune città erano anche ad un'ammenda dannati (2).

L'emulazione

All' emulazione ed all' onore aggiugnevasi l' interesse, altra delle più prepotenti molle dello spirito umano. Prova non dubbia ne sono l' eccessiva mercede che i maestri da' loro discepoli esigevano, e l'altissimo prezzo con cui pagavansi le opere de' grandi artefici. Pamfilo, il maestro di Timanto e di Apelle, non accettava alcun allievo se non coll' emolumento di dieci talenti per dieci anni (3). Attalo Re di Pergamo diede cento talenti per una tavola dipinta da Aristide di Tebe (4). Nicia pittore Ateniese rifiutò, se-

L'interesse

(1) Winkel. *Storia ec.* T. I. pag. 258. Una delle cagioni, per le quali le arti belle non fecero mai grand'avanzamento nell' Egitto, è appunto la mancanza dell' interesse e dell' emulazione. Compresi gli artisti Egiziani nella terza ed ultima classe del popolo, senza alcuna onorevole distinzione, e costretti i figliuoli a seguir l'arte del padre non poteano fare alcun passo al di là del limite già segnato, e perciò tutte le loro opere, come le pitture de' Cinesi, sembrano di una sola scuola uscite.

(2) *Lex erat Thebis, qua artifices, ac pictores singuli jubebantur imaginum formas, quoad possent, optime exprimere; omnibus autem qui deterius aut finxissent aut pinxissent, multa pecuniaria irrogabatur.* Aelian. lib. IV. cap. IV.

(3) 10,000 scudi, secondo Caylus. *Histor. de l'Acad. des Inscriptions etc.* Tom. XXI. pag. 188.

(4) 100,000 scudi, *ibid. Aristidis Thebani pictoris unam tabulam centum talentis Attalus rex licitatus est.* Plin. Lib. VIII. cap. XXVIII.

condo Plutarco, da Tolomeo Re dell'Egitto la somma di sessanta talenti per una sua dipintura, della quale fece poi dono ad Atene. Un quadro di Bularco rappresentante una battaglia fu venduto a peso d'oro (1). Quale maraviglia perciò, che gli artefici della Grecia possedessero immense ricchezze, delle quali ne facevano anzi pompa ed ostentazione? Zeusi per le molte sue opere divenuto era sì ricco, e per gli applausi talmente superbo, che per far mostra di sue ricchezze soleva ne' giuochi Olimpici apparire con una veste di porpora, in cui vedevasi il suo nome a lettere d'oro tessuto (2). L'indole stessa pertanto dei Greci favoreggiata dal clima, e dall'educazione fomentata; la fortissima loro commozione all'aspetto del bello; i premj, l'emulazione, l'interesse, l'ardentissima avidità della gloria, furono le cause, che nella Grecia spinsero le arti al più sublime grado di perfezione.

Tutte le arti progredirono per le medesime cause

Ciò che detto abbiamo delle arti del disegno vuolsi pure applicato a tutte le arti belle. Imperocchè gl'ingegni sogliono tutti svilupparsi nel medesimo tempo; e perciò nella Grecia l'epoca felice della pittura, della statuaria e dell'architettura fu pur quella dell'oratoria, della poesia, della musica e della danza. Le arti, al dire di un giudizioso scrittore, s'innoltrano tenendosi per la mano, come le Grazie. Appena la Grecia risonò dei canti del divino Omero, Simonide si fece a sospirare coll'elegia, la tragedia uscì del rustico carro di Tespi, Pindaro cantò la gloria de' campioni Elei. « La musica, la danza, la poesia, la pittura, la scultura, tutte le « arti insieme unite si sostengono e si perfezionano a vicenda. Le « mura di Tebe s'innalzano al suono della lira; il musico ed il « danzatore erano ad un tempo pittori; il pittore era ad un tempo « poeta (3) ». Le arti, figliuole tutte della natura e dell'umano ingegno ricevuto hanno per così dire il medesimo latte, una sola e medesima educazione.

Scopo di queste ricerche

Sarebbe questo il luogo, in cui sulle orme di Winkelmann riotracciare le varie epoche delle arti nella Grecia, l'epoche cioè

(1) Dati, *Vite de' pittori antichi ec.* pag. 36. ediz. de' Classici.

(2) Plinio parlando dell' altissimo prezzo con che dai Romani pagavansi le opere de' Greci pittori, ebbe a dire che per un buon quadro bastavano appena le ricchezze di una città. Lib. XXXV. cap. IV. e VII.

(3) Guys, Voyage etc. Tom. I. pag. 472.

de'lor progressi, della perfezione, della decadenza e del risorgimento loro. Ma oltre che queste ricerche troppo ci farebbero dal nostro cammino deviare, non avendo noi per iscopo quello di scrivere la storia delle arti; difficilissima cosa sarebbe ancora il determinare con sicurezza tali epoche; e perciò lo stesso Winkelmann, quantunque procurato abbia di sempre attenersi all'autorità di Plinio, è non rare volte caduto in errore, siccome oltre l'Abate Fea ha chiaramente dimostrato il dottissimo Heyne (1). Chi fosse nondimeno vago di esaminare questa materia, potrà oltre le opere degli anzidetti scrittori consultare quelle del Giunio, dell'Hancarville e dell'Agincourt. Nè però ci faremo a parlare come artisti o professori entrando in difficili e lunghe discussioni; perciocchè non è pure lo scopo nostro quello di scrivere un trattato delle arti, ma soltanto quello di presentarle quali erano presso la nazione, di cui scriviamo le costumanze. Lasceremo perciò che i monumenti stessi parlino all'occhio, e tra'monumenti a quei soli daremo la preferenza che reputati sono i più belli; giacchè stolta cosa sarebbe il credere che tutte egualmente perfette siano le opere de'Greci maestri. Noi seguendo il sistema, che ci siamo fin da principio prefisso, divideremo il nostro ragionamento in quattro parti: parleremo primieramente delle arti ne'tempi eroici; secondo delle arti ne'più bei tempi della Grecia; terzo delle arti nel loro decadimento; quarto delle arti presso i Greci moderni. Ma siccome l'architettura, quantunque pervenuta non sia alla perfezione se non dopo la statuaria e la pittura, fu tuttavolta fra le arti la primogenita, essendo quella che fin dalla sua origine servì ai bisogni dell'uomo, così da essa noi daremo alle nostre ricerche incominciamento.

Origine dell'Architettura presso i Greci.

Origine dell'architettura

Non ci ha dubbio che l'architettura debba essere considerata come la più difficile tra le arti belle e come l'opera la più perfetta dello spirito umano. Imperocchè « nelle altre bell'arti (dice un chiarissimo scrittore), le quali egualmente dal genio dipendono (siccome sono la pittura e la scultura), sì le forme che i colori sono dalla

(1) Veggasi la già citata *Memoria* di Heyne: *Sammlung* ec. Saggio sulle epoche degli artisti presso Plinio ec.

natura indicati; e l'imitazione a tutti gli uomini naturale, somministra da sè sola un mezzo con cui dilettare. Quindi ne viene che la più lieve indicazione di queste arti è in ogni tempo sembrata un oggetto di maraviglia a coloro che non aveano alcuna idea con cui farne il paragone; e l'applauso dato ai primi imitatori della natura in tal genere, ha dovuto necessariamente contribuire a spignerle alla loro perfezione. Ma su di che mai l'arte dell'architettura (parlo sempre di quella che ha le più belle proporzioni) su di che, io dico, ha dessa potuto stabilirsi? Che mai le viene dalla natura presentato ad imitarsi? Un albero diritto, una trave accidentalmente collocata a traverso, la volta di una grotta, o di una caverna (1) ». Cotali mezzi sono troppo piccioli, per non dire vani od ipotetici, perchè dar possano l'origine e lo sviluppamento ad un gusto, e formarne un'arte, i cui principj determinati sulle più severe proporzioni somministrino poi una sicura norma a tutte le più colte nazioni. Che però male si apposero coloro i quali seguendo le opinioni di Vitruvio furono d'avviso che i primi architetti Greci prese abbiano non le belle proporzioni soltanto, ma ancora le più belle parti degli ordini architettonici dall'immagine dell'uomo ben conformato; e che perciò la figura di un bell'uomo abbia servito di modello alla colonna dorica; che alla jonica data abbiano la prima idea le dilicate forme e leggiadre della donna, e che quindi le scanalature lungo il fusto della colonna imitino le pieghe de'femminili vestimenti, che le volute del capitello rappresentino quella parte de'capelli che alle donne pendevano a ciocche da ciascuna parte del volto: tutte favole spiritose, ch'ebbero origine fuori della Grecia, in tempi non remotissimi, e che ora spregiate sono dalla più sana critica e dai dotti scrittori. Imperocchè quale relazione può mai riscontrarsi fra un corpo animato, ed una pietra inerte ed immobile, fra i piedi su cui reggesi l'uomo, e la base ond'è sostenuta una colonna? *L'uomo*, così l'erudito P. Paoli, *ha le sue piante adattate per reggere, indi per camminare e saltare. Le colonne non camminano. Devono reggere sè stesse, e di poi un peso di loro incomparabilmente maggiore.* E come potrà poi dimostrarsi, che le colonne joniche aveano più svelte proporzioni, perchè erano somi-

Non desunta dall'immagine dell'uomo

(1) *Hist. de l'Acad. Roy. des Inscriptions etc.* T. XXIII. *Mémoires*, pag. 286.

glianti alle donne, e che perciò venivano usate ne' templi alle Deità femminili consacrati? Dorico non era forse, benchè a Minerva sacro, il Partenone, uno de' più belli, de' più famosi templi della Grecia? E quanto alle volute, chi mai potrà credere che le donne della Jonia portassero le treccie raccolte e attortigliate alla foggia delle corna di un caprone, e molto meno che tale foggia, se mai ebbe luogo nelle femmine, aggiugnesse a' loro volti avvenenza o leggiadria? Nè relazione più chiara scorgesi fra il tanto celebrato canestro, ed il capitello corintio. Di questo capitello abbiamo anzi le forme o le prime idee, con fogliami di tutt' altro albero che dell' acanto, ne' monumenti dell' Egitto, delle Indie, e di altri paesi dalla Grecia remotissimi, ed in secoli anteriori all' età in cui vogliousi inventati i tre ordini Greci. « Mostrerei (dice il P. Paoli « nella citata lettera) di non intendere le stravaganze del pensar « donnesco, se reputassi cosa credibile, che le signore della Jonia « fossero di sì cattivo gusto da comparire con tale sconcia pettina- « tura, quando abbiamo vedute le nostre in questo secolo calare « e attortigliarsi i capelli per mostrare che li portavano sulla fronte. « Dirò solo parermi strano che i saggi architetti della Grecia non « avessero oggetto o più bello o più adattato per ideare un orna- « mento nella sommità della colonna, senza aver ricorso ad uno così « stravagante; e lo stesso dirò del cesto, attorno al quale nacque « l' acanto. Mancavano in tante piante, in tanti fiori, oggetti meno « belli per far ischerzare delle frondi sotto un abaco, o sotto un « architrave? Il fatto si è però, che il metter sotto l' abaco fo- « gliami o altri sostegni, da principio non fu tanto un ornamento, « quanto un rinforzo, che davasi all' abaco stesso destinato a for- « tificar l' architrave (1) ».

Falsa ipotesi del capitello corintio

(1) Con queste ragioni viene altresì a confutarsi Leon Battista Alberti, il quale seguendo una volgare opinione così lasciò scritto: *Furono i Dorici, se crediamo ogni cosa ai Greci, che andarono investigando ch' e si dovesse imitare un certo che fatto al torno, e che paresse quasi una tazza, posta sotto a un coperchio quadro; e perchè ella pareva troppo stiacciata, la sollevarono allungandola alquanto di collo. Gli Jonici veduto il lavoro de' Dorici lodarono la tazza nel capitello; ma non piacque già loro vederla così spogliata, nè con il collo tanto lungo, e per questo vi aggiunsero due scorze d' albero che pendevano di qua e di là, e ravvolgendosi a guisa di cartoccio abbracciavano i*

L'architettura non ebbe modelli dalla natura

È la più difficile delle arti

Da tutte le quali cose conviene conchiudere primo, che l'arte architettonica non ebbe dalla natura modello alcuno, ma che nata dal bisogno, venne a poco a poco educata, abbellita, ed alla perfezione condotta dall'umano ingegno; secondo, che fra l'arti belle essa è la più difficile, non avendo oggetti cui imitare, ma costretta essendo a creare da se stessa i modelli delle opere sue. « Senza « punto favellare (dice il signor Caylus) di un intero pezzo di « architettura, che indica la sua destinazione, e che previene lo « spettatore in modo al suo oggetto conveniente, basti il riflettere « che la più bella colonna non è che un cilindro, un albero, un'an- « tenna, e che so io, all'occhio non solo dell'uomo volgare, ma « ben anco d'un'infinità di persone, che pur sono le più ardimen- « tose nel decidere; mentre nella sua proporzione, nella sua entasi, « nella sua diminuzione, nella sua base e nel suo capitello, cose « tutte che sembrano assolutamente arbitrarie, e che lo furono « senz'alcun dubbio per lungo tempo, questa colonna, io dico, è « una delle più belle produzioni allo sguardo di un uomo dotato « di genio, e ripieno delle cognizioni e del sentimento per le arti. « L'architettura ha dunque avuto bisogno, non di un genio di- « verso da quello delle altre belle arti, giacchè nelle arti il genio « è sempre il medesimo, ma di un sentimento più dilicato, onde « potesse giugnere alla perfezione; perciocchè la sua espressione « non può assolutamente ed unicamente procedere che dallo spirito, « e dalla convenevolezza de' rapporti e del gusto più squisito (2) ». Laonde non dee far maraviglia, se negli stessi più floridi tempi della Grecia un buon architetto, al dire di Platone, fosse rarissima cosa. Ora quest'arte, come che giusta i principj da noi stabiliti, sia stata propria di tutte le nazioni sino dalle loro età più remote, nondimeno nella sola Grecia trovò quel genio sublimissimo, che la vestì delle più avvenenti forme, e tale la rese da potersi presentare

fianchi di essa tazza. Successero di poi i Corintj, e di ciò fu inventore Callimaco, al quale non piacquero come a costoro le tazze stiacciate, ma avendo veduto ad una sepoltura d'una fanciulla un vaso molto alto, coperto e pieno attorno di foglie natevi di acanto, gli piacque molto. (Architettura, trad. da Cosimo Bartoli, *Firenze*, 1550, in f.° pag. 213). Chi mai potrà immaginarsi che una tazza, e due scorze d'albero ravvolte a guisa di cartoccio, od un canestro posto accidentalmente sur un cespuglio, somministrate abbiano le prime idee dei tre ordini della Greca architettura ?

(2) *Mémoires etc.* Ibid. pag. 287.

come unico modello di perfezione nel suo genere; modello, cui attenendosi i posteriori architetti divennero sommi, e da cui scostandosi caddero nel fantastico, nel bizzarro, nell'affettato.

Architettura dei tempi favolosi

Ma quali erano mai le abitazioni dei Greci ne' secoli tra le favole involti? Quelle certamente che proprj furono di tutte le nazioni, prima ch'elleno formassero una società ben costituita. Moltissimi scrittori pertanto sono d'avviso che le prime abitazioni dei Greci, non che degli uomini tutti, fossero le capanne. La costruzione però delle capanne richiede già una tal quale coltura in chi le fabbrica, e suppone già un progresso di cognizioni e di esperienze, non meno che l'uso de' necessarj strumenti per lavorare il legname; cose tutte che non sembrano convenire nè ai costumi, nè alle circostanze della Grecia in que' remotissimi tempi (1).

Gli antri prime abitazioni

Più verisimile sembra l'opinione di quegli antichi scrittori i quali affermano che i primi uomini, di qualsivoglia nazione essi fossero, più che nelle capanne abbiano da principio abitato negli antri, nelle grotte e nelle spelonche. E di fatto se, giusta la norma da Strabone prescritta, ci faremo ad osservare la verità sotto il velame delle favole (giacchè i costumi de' primi tempi ci sono appunto nelle favole rappresentati) troveremo che tali furono le prime abitazioni dell'uman genere (2). Omero, e lo stesso Strabone ci descrivono la città de' Cimmerj, popoli della Grecia e dell'Italia, come nelle viscere di un monte riposta (3). I Ciclopi, sotto de' quali sono pure rappresentati i più antichi popoli, tenevano la lor dimora nelle più orride spelonche (4). Le Najadi ancora, giusta Omero, dimoravano in un bell'antro oscuro, ed ivi aveano e coppe ed anfore di pietra, ed ivi su telaj di pietra tessevano la purpurea tela (5). Gli antichi

(1) « La facilità (dice opportunamente l'Ab Paoli) colla quale si fanno (le capanne) da' nostri pastori, a' quali non mancano nè sega, nè altri strumenti per lavorare il legno; l'abbondanza degli alberi, che si trovano nelle parti nostre, ha fatto che giudicando costoro facilissima cosa il lavorare una capanna, la credessero fatta con poca fatica, ed all'istante. Ma in que' tempi non v'erano gli strumenti, che abbiamo, nè tutti i paesi sono come i nostri ».

(2) Geogr Lib. I. *Non enim Homericum est nova fabularum portenta proferre, quae a nullo vero dependeant.*

(3) *Odyss. XI.* 14. Strab. Lib. V.

(4) *Odyss. IX.* 86 *e segg.*

(5) *Ibid. XIII.* 103 *e segg.*

scrittori ci rappresentano gli eroi, od i semidei come nelle spelonche nudriti ed educati. Erodoto in più luoghi parla delle grandiose abitazioni sotto terra scavate, come di un costume proprio di quasi tutte le più antiche nazioni (1). Laonde Giovenale al principio della satira VI. alludendo alla semplicità de' costumi nell'età di Saturno, così scrive:

> *Credo pudicitiam Saturno rege moratam*
> *In terris, visamque diu, cum frigida parvas*
> *Praeberet spelunca domos, ignemque, laremque,*
> *Et pecus, et dominos communi clauderet umbra.*

Questa opinione diviene tanto più probabile, quanto che sembra che la natura stessa invitasse que' primi viventi a rifuggirsi in tali sotterranee abitazioni, prima che inventata fosse l'arte del fabbricare. E di fatto tali sono tuttavia le abitazioni di alcuni popoli dell'uno e dell'altro emisfero. Gli antri e le caverne furono dunque le prime case dalla natura agli uomini somministrate. Ma eglino poscia, dalla stessa benefica madre natura spinti, abbandonarono que' sotterranei malsani e tenebrosi, e cominciarono a costruire le proprie abitazioni sotto l'aperto cielo. Questo può dirsi il primo periodo dell'incivilimento delle genti. A tale specie di costruzioni doveano essere particolarmente indotti i Greci dalla natura stessa del lor suolo pressochè tutto di selve coperto in que' tempi antichi, e dalla purezza e salubrità del lor cielo. Sappiamo in fatti ch'eglino appreso aveano a lavorar il legno molto prima che conoscessero l'arte di tagliare le pietre. La vita in oltre pastorale ed errante dovea naturalmente indurli a chiudere il proprio gregge con informi recinti di canne e di frondi, ed a formare per se stessi alcune rozze case di facile

Le capanne seconde abitazioni

(1) *Herodot. Lib. II. cap. 100. Lib. VII. cap. 5. Lib. IX. cap. 29.* ed altrove. Questo costume fu proprio di pressochè tutte le antiche nazioni, ed esso, secondo Tacito, non fu dai Germani abbandonato neppur dopo che generale divenne l'uso delle case. Gli antri servivano pure di tempj ne' più remoti secoli, talmente che ben anco dopo l'introduzione dell'architettura, la parte dei tempj più interna conservò il nome di *ἄντρον*, al che sembra alludere Giovenale nella satira VI. 328.

> *Et toto pariter repetitus clamor ab antro.*

trasporto e di sollecita costruzione, siccome di certi popoli raccontano Erodoto ed altri autori. Ma tali abitazioni non possono tuttavia considerarsi che come opere del bisogno. Troppo grande è ancora la distanza fra esse e le opere colle proporzioni dell'arte condotte.

Abitazioni di pietre e di mattoni

Col nascere dell'agricoltura e delle arti meccaniche, e coll'aumentarsi della popolazione, incivilendosi sempre più i costumi, venne dagli uomini riconosciuta la necessità di costruirsi abitazioni o capanne stabili, solide e sicure, e ciò molto più da che col crescere appunto della civiltà, andava con essa crescendo il desiderio dei comodi e dell'agiatezza. E già colla costruzione delle capanne gli uomini fatto aveano un gran passo nell'arte. Ma la semplice e sola imagine della capanna bastar non potea perch'eglino apprendessero finalmente a costruire le case con pietre o con mattoni (1). Di sì fatta costruzione trarre non potevano l'idea che dalle primitive loro abitazioni, vale a dire dalle grotte o dalle spelonche. Imperocchè la sola attenta considerazione di una di tali grotte poteva destar l'idea dei muri composti di grosse pietre accatastate; e dall'idea delle grotte era pur facile l'apprendere a coprire lo spazio fra gli anzidetti muri o con massi collocati orizzontalmente, o con pietre intrecciate in guisa di formarne una specie di arco. In tal maniera sono di fatto costrutti i più antichi edificj dell'Egitto, dell'Indostan e del Perù; e di tal genere sono ancora le mura Ciclopee, sì del Lazio che della Grecia. Esiodo coetaneo di Omero o di pochi anni a lui posteriore, descrivendo la reggia degli Dei, dice che questa era tutta di grosse pietre coperta (2). Antichissima

(1) « Chi ben riflette sulla natura e composizione di un tronco d'albero, dal quale se ne forma un trave o un'antenna, e la natura della pietra, non vi trova somiglianza o proporzione alcuna. Un trave posto orizzontalmente, benchè di picciolo diametro e di gran lunghezza, regge sè stesso, e per la tessitura delle sue fibre può reggere anche un peso non ordinario: potrebbe fare altrettanto un trave di pietra, se fosse ugualmente lungo e sottile? Un legno posto in piedi è capace di sostenere qualunque enorme gravità; ed una colonna dell'altezza e diametro medesimo si sfrantumerebbe ad una terza parte del peso stesso. Qual somiglianza fra un trave posto attraverso a due altri, ed un arco, onde imparar questo dalla situazione di quello? » Paoli, *ibid.*

(2) *Theog.* vers. 778. Veggasi anche Erodoto. Lib. II. cap 148. Diodoro. Lib. II. §. X. *Genes. cap. XXVIII. vers.* 22 ec. ec. *Exod. cap. XX. vers.* 25.

è ancora l'invenzione dei mattoni e della calce. I Greci ne attribuivano l'onore ad Eurialo ed Iperbio, fratelli ed abitatori dell'Attica; essi però non ci additano nè l'epoca, nè le circostanze di tale scoperta (1). Ma nelle sacre scritture leggiamo che l'arte di fabbricare i mattoni e di fare la calce era notissima a'tempi di Mosè (2). Nè certamente faceva d'uopo di grande industria per iscoprire che il fango indurito al sole non solamente prendeva consistenza, ma altresì intonacava ed univa i sassi o le pietre, che in esso a caso trovavansi sparse; nè essere dovea cosa difficile l'accorgersi che l'azione del fuoco poteva operare tale indurimento con maggiore efficacia e prontezza. Nel fare le quali operazioni poteva agevolmente accadere che si calcinasse un sasso vivo, e che questo poi abbandonato sotto l'aperto cielo, o per la pioggia o per qualsivoglia altra fortuita circostanza, mescolatosi coll'acqua e coll'arena somministrasse l'idea dell'uso che poteva farsene, e de'vantaggi che se ne potevano trarre. Gli uomini ebbero dunque dalla natura le spelonche per prime abitazioni; quindi essi inventarono le capanne; e finalmente trovarono l'arte di costruire le spelonche artificiali, o meglio diremo, le capanne di pietre o di mattoni. Tale fu l'origine, tali furono i primi progressi dell'architettura (3).

Ma fin qui l'architettura più che un'arte del genio ci venne rappresentata come un'opera manuale, ed un semplice e rozzo lavoro di meccanica. Essa ci dà appunto l'idea di quel genere d'architettura, che fu proprio de'primi tempi delle nazioni tutte, di que'tempi cioè che nelle storie diconsi favolosi. E già in questo

(1) *Plin. Lib. VII. sect.* 57. Intorno a quest'invenzione si consultino Paoli nella citata lettera, e Goguet, *Origine delle leggi, delle arti ec.* Tom. II. pag. 154, ediz. di Napoli.

(2) Deuteron. cap. XXVII. vers. 2, 4. Euseb. *De praeparat. evang. Lib IX cap.* 38.

(3) « Gli uomini (così scrive il più volte lodato autore dell'opera intitolata *Antichità di Pesto*) vedendosi ben custoditi e dalle ingiurie dell'aria e dal furore de'venti e dalle insidie degli animali, allorchè erano fra ripari di pietra, cominciarono a far nascere i monti incavati anche in mezzo alle pianure; giacchè tali erano i grandiosi edifizj di Egitto, e li descrive Erodoto come montagne di pietre con vacui fra mezzo abitati ». Le quali fabbriche sono tanto più d'ammirarsi, quanto che nella loro costruzione alla mancanza di macchine fu d'uopo supplire colla moltitudine delle braccia e coll'assiduità del lavoro.

primo periodo dell'infanzia de' Greci l'architettura grandeggiava nell'Egitto e nell'Asia con quelle moli gigantesche, innanzi alle quali il viaggiatore attonito inarca tuttora le ciglia. Se non che il genio degli Egizj e degli orientali inclinato per se stesso e per le circostanze de' luoghi al maraviglioso anzi che al bello, erasi tutto rivolto all'enorme grandezza ed alla perpetua solidità degli edificj; poco o nulla curandosi delle graziose e variate proporzioni, della nobiltà del disegno, e della convenevolezza delle parti. I Greci al contrario, deposta la rozzezza de' loro primi costumi, tutto rivolsero l'ingegno ad abbellire quest'arte dandole regolarità, ordine, unione, accoppiando il bello colla magnificenza, e fondando que' principj, che vennero poscia seguiti da tutte le colte nazioni. Questo è il vero aspetto, sotto cui considerare si dee l'architettura come arte bella, e sotto quest'aspetto può dirsi che i Greci ne furono gl'inventori. Imperocchè quand'anche concedasi che i Greci dagli Egizj, o dagli Etruschi prese abbiano le grandiose forme di alcuni edificj, sarà nondimeno cosa sempre verissima ch'eglino modificarono, ed abbellirono tali forme in guisa, che nulla o ben poco vi si ravvisasse dell'origine loro primiera. Premesse tutte le quali cose, è finalmente d'uopo l'entrare nelle particolari ricerche intorno all'architettura de' Greci; nel che seguiremo la comune e triplice divisione dell'architettura in civile, in militare ed in navale.

I Greci inventarono la vera architettura.

Architettura civile dei tempi eroici.

Favolose tradizioni di Pausania.

Se dovessimo prestar fede a Pausania, converrebbe ai Greci accordare il vanto d'aver innalzati grandiosi edificj sino quasi dall'infanzia della loro nazione. Imperocchè egli dice che Orcomeno Re della Minia aveva fatto costruire pe' suoi tesori una specie di rotonda alquanto schiacciata, tutta di marmo, e con tal arte che le parti tendevano verso di una pietra che vedeasi collocata nel mezzo della volta, dove serviva quasi di chiave a tutto l'edificio (1). Lo stesso scrittore paragona alle piramidi d'Egitto le mura di Tirinto

(1) Paus. lib. IX. cap. 36. Questo scrittore colloca il regno di Minia quattro generazioni prima di Ercole. Minia perciò sarebbe vissuto circa gli anni 1377, innanzi l'Era Cristiana.

da Preto fabbricate (1). Ma quanto alla rotonda di Minia, la sola descrizione che ne fa Pausania, basterebbe per farcene giudicare incredibile la fabbricazione; se non dovessimo pure congetturarne la falsità dal silenzio di Omero, di Erodoto, di Apollodoro, di Diodoro, di Strabone e di altri insigni scrittori. Aggiungasi che in que' remotissimi tempi essere non dovea pur anco conosciuta l'arte di lavorare il marmo; giacchè nei poemi di Omero non si trova alcuna espressione, in cui veggasi il marmo dalle altre pietre distinto. E come mai potrebbe supporsi ch'egli, se a' tempi Trojani stato fosse conosciuto l'uso del marmo, non dovesse farne parola nelle descrizioni de' palagi di Alcinoo e di Menelao, ove vedevansi per altro risplendere l'oro, l'argento, il rame, l'avorio, e tante altre preziose e rarissime materie? Quanto poi alle mura di Tirinto che sono pure da Omero menzionate, secondo ciò che ne scrivono Apollodoro e Strabone, ci ha luogo a credere ch'esse non fossero che o terrapieni o fortificazioni di quella specie di costruzione detta *ciclopea*, siccome abbiamo altrove accennato.

Favolosi racconti intorno a Dedalo

Più grave argomento avrebbesi a favore della Greca architettura nei tempi eroici, se fede prestar si potesse alle maraviglie che di Dedalo si raccontano. Questo famoso artefice avrebbe non solo inventati gli strumenti dell'architettura e della meccanica, ma eretti grandiosi e bellissimi edificj nella Grecia, nell'Egitto, nell'Italia; fra' quali edificj viene dagli antichi sommamente celebrato il labirinto, ch'essi dicevano da lui costrutto nell'isola di Creta sul disegno ch'egli stesso tratto ne avea da quello d'Egitto (2). Ma

(1) Lib. IX. cap 36 Preto fu fratello di Acrisio, che regnava verso l'anno 1379 prima dell' Era Cristiana. V. Goguet loc. cit.

(2) A Dedalo viene attribuita l'invenzione della pialla, del succhiello, della squadra, e del pendolo con cui trovare le linee perpendicolari all'orizzonte; al suo discepolo poi e nipote Talo, Calo, Attalo, o Perdice, si attribuisce l'invenzione del compasso, del tornio, della ruota da vasajo, e della sega, della quale dicesi ch'egli prendesse l'idea dai denti e dalla mascella d'un serpente, di cui erasi servito per tagliare un pezzo di legno. V Goguet loc. cit. pag. 156.

Dedalo, secondo Virgilio, seguito poi da Silio Italico e da Ausonio, fabbricato avea un gran tempio in onore di Apolline a Cuma, in riconoscenza della sua fuga da Creta. *Aeneid.* II. 17.

Redditus his primum terris, tibi Phoebe sacravit
Remigium alarum, posuitque immania templa.

quando bene si considerino cotali tanto decantate maraviglie, e la mal ferma tradizione sovra cui esse appoggiansi, è facile il riconoscere che non sono che opere della poetica fantasia, e che forse non hanno per base che qualche espressione del Greco idioma (1). Dicesi che Dedalo innalzato avesse l'atrio del tempio di Vulcano a Memfi; opera dagli stessi Egizj reputata stupenda. Ma come mai potremmo noi indurci a credere che gli Egizj nemicissimi d'ogni commercio colle altre nazioni, scelto poi avessero uno straniero per abbellire il tempio d'una delle primarie loro Deità? Erodoto, che pur ci rammenta quel famoso tempio, non fa menzione alcuna di Dedalo, nè del soggiorno di lui nell'Egitto. Gli autori, che parlano del labirinto di Creta, sono tutti posteriori di oltre a mila dugento anni all'epoca nella quale vuolsi vissuto Dedalo, ed a lui sono altresì di più secoli posteriori le medaglie e le pietre, su cui vedesi rappresentato il labirinto. Tali autori non sono pur d'accordo intorno alle forme di sì fatto edificio. Diodoro e Plinio dicono ch'esso era una fabbrica immensa e di maravigliosa costruzione (2). Ma Filocoro affermava non altro essere stato quell'edificio che una prigione, fabbricata con arte tale, che i rei non ne poteano in alcuna maniera uscire (3). Cedreno ed Eustazio scrivono che il labirinto consisteva in una caverna con molti ingressi, e con rigiri e tortuose vie, opera più della natura che dell'arte. Ed in fatti Tournefort che nel 1700 visitò i luoghi in cui, giusta la tradizione, essere doveva quell'edificio, dice di non avervi trovato che grandi scavamenti a'piedi del monte Ida, non lungi da Gortina; e di tale natura fu pure dal signor Cockerell ravvisato, non ha guari, quel preteso labirinto (4). Un fortissimo argomento contra il labi-

Falsità del labirinto di Creta

(1) « Δαίδαλος significa generalmente un artefice *industriosissimo, capacissimo*, ed anco un'opera fatta con arte. Non ha mancato Pausania di far questa medesima osservazione. Egli aggiugne che davasi il nome di Δαίδαλος alle antiche statue di legno, anche prima di Dedalo ». Goguet loc. cit.

(2) Diod. Lib. I Plin. Lib. XXVI. sect. 19.

(3) *Apud.* Plut in Thes.

(4) *Travels in various Countries of the East, being a continuation of Memoirs relating to European and Asiatic Turkey, etc. by Robert Walpole*, London, 1820, in 4.°

Il signor architetto Cockerell giunto al preteso labirinto non vi poté scoprire la minima traccia di alcun edificio esteriore che aver po-

rinto di Creta è pure il silenzio di Omero e di Erodoto, ambidue più vicini al secolo di Dedalo di quello che lo fossero gli anzidetti scrittori. Come mai potrebbe credersi che quel grande poeta parlar non dovesse di sì famosa opera, se essa a' suoi tempi stata fosse conosciuta? E tanto più sembra ch' egli farlo dovesse, quanto che parla non solo dell' isola di Creta, ma di Dedalo ancora, di Teseo, del rapimento di Arianna (1) e di una specie di danza che dicevasi dallo stesso Dedalo inventata; e quanto che alle città ed ai paesi, de' quali egli parla, dar suole gli epiteti presi sempre dalle arti e dalla storia naturale (2). Erodoto ragiona del labirinto d' Egitto, ma non fa pur un cenno di quello di Creta, sebbene favelli di Dedalo e di Minosse. Finalmente Strabone scrive a chiarissime note, essere una mera favola tutto ciò che i Greci hanno spacciato del labirinto e

tesse relazione co' vicini scavamenti. Egli ed i suoi compagni, dopo d'aver posta una guardia all' ingresso, penetrarono nei sotterranei, guidati con torcie dagli uomini del paese, ne scorsero tutta l' estensione, costretti spesse volte a strascinarsi carpone a motivo degli scoscendimenti di terre, che talvolta aveano quasi tutto colmato quel sotterraneo. Esso sotterraneo è composto d' un lungo corridojo, il cui scioglimento, ossia la cui lunghezza, compresi i varj rigiri, è di 1600 passi. Tale corridojo è tagliato da varj altri corridoj laterali, ed interrotto da diverse camere. Esso si ripiega sovra sè stesso in guisa di formare una figura irregolare di 300 passi in un senso, e 200 in un altro. I giri di questo sotterraneo sono tali, che un viaggiatore senza guida certamente vi si perderebbe. Qual era l' oggetto di questo scavamento? La qualità del macigno, che è una pietra facilissima a tagliarsi, ottima per gli edificj, e la vicinanza di Gortina fanno credere al signor Cockerell, ch' esso fosse una cava di pietre, e somministrato abbia le materie nella fondazione di questa città, e che poscia i lunghi passaggi ed i rigiri della sua forma singolare abbiano servito per racchiudere i prigionieri, o nascondere gli oggetti preziosi. Tali furono le cave o Latomie di Siracusa, l' orecchio di Dionigi nella stessa città; tali gli scavi d'Agrigento, di Malta, e tali fors' anche a Roma le catacombe di S. Sebastiano e di S. Lorenzo fuori delle mura. Il signor Cockerell non è lontano dal credere che questo scavamento sia l' antico e famoso labirinto di Creta. V. *Journ. des Savans Nov.* 1820.

(1) Iliad. XVIII. 590 e seg. Odyss. XI. 320.

(2) Gli stessi antichi scrittori considerarono sovente il silenzio di Omero come un gravissimo argomento contro delle popolari tradizioni. *Legitur et pensilis hortus etc . . . . quae si fuissent, non dubium est Homerum dicturum fuisse.* Plin. Histor. Lib. XXXVI. cap. XIII. sect. 19.

del Minotauro. Da tutte le quali cose è d'uopo conchiudere che nessuna fede prestar puossi a ciò che gli scrittori asseriscono intorno a que' famosi edificj.

Architettura Omerica

Qual era dunque l'architettura ne' secoli eroici, o qual era almeno ne' tempi di Omero? Nella totale mancanza di autentici monumenti noi non possiamo che consultarne lo stesso poeta. Egli parla di templi, e di altri edificj; ma non ci dà idea alcuna nè della bellezza nè della forma loro. Rammenta i templi di Nettuno presso i Feaci, di Apolline Pitio, di Minerva in Troja; ma non altro aggiugne, se non che tali edificj erano di pietra, e di pietra aveano pure la soglia (1): rammenta i porti, le città, e di queste rammenta e le alte mura, e la piazza *lastricata di pietre dalle cave condotte*, e le spaziose contrade; ma non ci somministra alcuna descrizione nè del disegno, nè del modo con cui tali città fossero fabbricate (2): rammenta ancora le case e le loro suppellettili di avorio, d'oro, d'argento; ne loda la vastità, il numero delle camere, e come cosa mirabilissima ne esalta l'altezza delle soffitte: ma nulla ci espone intorno alla loro costruzione, alla disposizione delle varie parti; nulla intorno ai piani superiori, ch'erano, giusta il suo testimonio, tenuti in dispregio, ed agli usi domestici destinati; nulla delle scale; nulla de' loro ornati, e della esterna loro conformazione; nulla insomma di tutte quelle cose, nelle quali sta riposta l'arte propriamente detta (3). Fin qui non vediamo dunque menzione alcuna dei tre famosi ordini architettonici, che furono in uso ne' bei secoli della Grecia.

Nessun cenno dei tre ordini

Case dei Principi

Da' varj luoghi di Omero, insieme raccolti e paragonati, si possono nondimeno dedurre tre cose, che qualche idea ci somministrano delle case dei Principi o dei Grandi, e dell'arte ond'erano fabbricate. E primieramente nell'Iliade e nell'Odissea trovansi alcuni vocaboli che si direbbero quasi *tecnici* o proprj dell'arte di fabbricare. Tali sono σταθμὴ, il *regolo*, con cui tirare le linee rette; πέλεκυς, l'accetta o la scure; σκέπαρνον, una specie di mannaja per appianare ed unire i varj pezzi di legno; e tali sono più altri vocaboli di simile natura, che vedere si possono nella *chiave Omerica*, e ne' commentatori

(1) *Odyss.* VI 266. VIII. 80. *Iliad.* VI. 88 297. IX. 405.
(2) *Odyss* VI. 265 e seg. VII. 80.
(3) *Iliad.* VI. 242. XV. 184. *Odyss.* IV. 45. 71. VII. 84. XV. 516.

di quel poeta (1). Egli in secondo luogo, parla sovente dei materiali, ond'erano composte le case. Questi (tranne le mura di rame, l'auree porte, e le altre cose poeticamente esagerate nel VII. dell'Odissea, ov'è descritta la reggia di Alcinoo) erano sempre di pietra o di legno. In terzo luogo, varie parti possono distinguersi in tali abitazioni. Ερκος, che era un muro da cui tutta veniva circondata la casa. Da esso passavasi nella corte, Αυλη, per le porte, innanzi alle quali solevano vegliare i cani, siccome del fedele Argo d' Ulisse si racconta nel XVII. dell'Odissea. I cani erano talvolta finti, di legno o di altra materia; o d'oro e di argento erano quelli collocati alla custodia della reggia di Alcinoo, da Vulcano con tal arte composti che si movevano, e sembravano vivi. Non lungi dalla porta e intorno al muro erano alcuni sedili di pietra, siccome della reggia di Nestore leggiamo nel III. dell'Odissea, e di quella di Ulisse nel XVI. La corte essere solea spaziosa. In essa sorgeva talvolta un'ara agl'Iddii, ed in tal luogo era appunto l'ara di Giove Erceo, sulla quale, giusta il lib. VI. dell'Iliade, sagrificava Peleo. In fondo alla corte era una specie di portico detto αἴθουσα, dall'essere, giusta lo Scoliaste al suddetto libro dell'Iliade, esposto o rivolto al sole. Il poeta perciò a tal portico dà talvolta l'aggiunto di ερίδουπος, e ερίγδουπος, perchè essendo aperto risuonava pel rumoreggiar de'venti; ed altrove egli lo chiama anche πρόδομος, vestibolo (2). Questo portico era composto di pietre che dal poeta diconsi talvolta *ben pulite*. Sotto di esso ponevansi a dormire gli ospiti e gli stranieri di alto legnaggio, ed in tale occasione vi si collocavano i letti con purpuree coperte, con pelose vesti, in cui potessero

L'esterno

(1) Vedi Sallier; *Remarques sur l'ètat de l'Architecture dans les temps d'Homère. Histoire de l'Acad. des Inscript. etc. T. XXVII.*

(2) Il signor Abate Sallier è d'avviso che il *Prodomo* fosse una parte distinta dal *Portico*, e che equivalesse quasi alle nostre anticamere; e di tale opinione sembra essere anche il Feizio. Ma nei due citati luoghi di Omero vedonsi usati i vocaboli *Αἴθουσα*, e Πρόδομος senza alcuna distinzione. Il poeta dopo d'aver detto che le ancelle stavano preparando per gli ospiti il letto sotto il *Portico*, aggiugne poco dopo in ambidue luoghi, ch'eglino si posero a dormire nel *Vestibolo*. Sembra pertanto che il poeta col vocabolo *Αἴθουσα* indicar volesse la forma di questa parte dell'abitazione, e col vocabolo Πρόδομος il luogo in cui essa era, giacchè tale specie di portico serviva fors'anche di vestibolo o d'ingresso all'interno dell'abitazione.

avvolgersi, e sopra ai letti si stendeano i tappeti (1). Seguiva la parte più nobile, ossia la parte principale della casa, ch'era una specie di gran sala col frontispizio di varj ornamenti decorato.

L'interno

L'interno appariva splendidamente adorno di cornici, di fregi, di vasi, di sedie con bell'ordine disposte lungo le pareti, e di ogni specie di suppellettili d'oro, d'argento, di bronzo, d'avorio e di elettro, siccome vedesi nella descrizione de' palagi di Menelao nel IV., e di quello di Alcinoo nel VII. dell'Odissea.

Talamo

La parte più interna, o più remota dicevasi *Talamo*, Θάλαμος, col qual nome viene generalmente indicata la camera nuziale e da letto. Quivi, secondo Omero, abitavano per lo più le donne, e quivi di fatto Penelope ritirarsi solea a piagnere l'assenza del caro consorte. Il poeta parlando della reggia di Priamo dice ch'essa sorgeva *bellissima e con puliti portici*; *perciocchè erano in essa cinquanta talami di forbita pietra, fabbricati l'uno appresso all'altro, ed ivi dormivano i figli di Priamo accanto alle legittime mogli*: *in opposta situazione erano dentro all'atrio, per le figlie, dodici talami sotto il tetto di pulita pietra, fabbricati gli uni accanto gli altri, ed ivi dormivano i generi di Priamo colle pudiche consorti* (2). Il talamo serviva anche di *Gineceo*, o di stanza da lavoro per le donne, e perciò in esso, secondo il poeta, Elena sedeva nel mezzo delle sue ancelle dirigendone i bei lavori, allorchè Priamo venne in traccia di Paride. Omero dà pure il nome di *Talami* ad altre camere destinate a' diversi usi. Con tal nome nel XXI. dell'Odissea egli chiama la stanza

(1) *Iliad.* XXIV. 644. *Odyss.* 297. Il Goguet osserva opportunamente che dall'uso a cui serviva questa parte dell'abitazione, non si può così facilmente spiegare, che cosa intendesse Omero colla parola, cui si dà generalmente il significato di *Portico*. « Per via soltanto di tradizione (così egli aggiugne, *loc. cit. Nota* (*a*)) la parola Αἴθουσα usata da Omero nella descrizione de' suoi palagi, suol essere da noi interpretata *Portico*: i fondamenti di questa spiegazione ci sono interamente ignoti. È chiaro che Αἴθουσα viene da αἴθω, *uro*, *luceo*; ma non è del pari provato, che si usasse una volta costantemente, come dicono gli Scoliasti, di accendere dei fuochi sotto i portici de' gran casamenti; nondimeno essi fondano la loro spiegazione sopra questa pretesa costumanza ».

(2) *Iliad.* VI. 242 e segg. Abbiamo tradotto letteralmente questo luogo, essendo forse quello che nell'Iliade più si estende intorno alle abitazioni, ed essend'esso stato tradotto con qualche alterazione in tutte le versioni poetiche.

in cui erano le armi, e nel II. la stanza, in cui si serbavano l'oro, l'argento, le vesti, il vino e l'olio: a tutti i quali talami sembra che presedesse, come custode, un'ancella; e tale era l'incumbenza di Euriclea nel palagio d'Ulisse. Le case aveano pure la parte superiore, ossia un secondo piano, che da Omero viene distinto col vocabolo ὑπερῷον: ma siccome già detto abbiamo, non era cosa sì facile a determinarsi a che propriamente servisse, nè come fosse divisa una parte sì fatta. Secondo Omero ed il suo Scoliaste, sembra che ivi fossero in qualche abitazione i talami, ed i cenacoli; e di fatto, giusta il IV. dell'Odissea, Penelope ritiratasi colle ancelle εἰς ὑπερῷ, nella parte superiore, ivi addormentossi dopo d'aver posto il sale ed il farro nel canestro, e dopo d'aver piagnendo supplicata Minerva. Tali sono le poche nozioni che da Omero ci vengono somministrate intorno alle case degli antichi Greci (1).

Parte superiore

Che se attenerci volessimo a siffatte testimonianze di Omero, unico scrittore di quelle memorie antiche, quale idea potremmo mai formarci dell'arte di fabbricare in que' secoli remoti? Sembra che allora i Greci conoscessero nemmeno l'arte di fare i tetti inclinati; perciocchè dalle descrizioni Omeriche appare che i loro tetti erano piani, e fatti quasi alla foggia di terrazzi, in guisa che su di essi solevasi dormire. Quindi è che nel X. dell'Odissea, verso la fine, leggiamo che Elpenore svegliatosi all'improvviso rumore dei compagni di Ulisse, ed obbliatosi di scendere per la lunga scala, cadde dal tetto, su cui dormito avea (2). Omero parlando del palagio di Ulisse nel XVII. dell'Iliade, ne loda l'altezza e la corte ch'era difesa da un muro e da una siepe, e più ancora ne loda le porte sì robuste e solide, che nessun'uomo potuto avrebbe espugnarle; cir-

Tetti

Porte

(1) Intorno alle varie parti delle abitazioni degli antichi Greci veggansi Polluce, *Onomasticum*, lib. I cap. XVIII. seg. 76 et segg. e *Feizio*, *Antiquitat. Homericar. Lib. III. cap. XI.*

(2) Quest'uso dei tetti piani, ed a terrazzo fu comune a varie genti, ed è tuttora proprio di varj popoli dell'oriente. Esso lo fu ancora degli Ebrei, i quali trattenersi soleano e dormire sui tetti. Nel *Deuteron.* cap. XXII viene da una legge prescritto, che i tetti abbiano un parapetto, onde forse togliere ogni pericolo di cadere. Secondo Vitruvio, i Romani ancora ebbero anticamente i tetti piani, e su di questi recavansi per essere spettatori di qualche avvenimento, ciò che di notte facevano con lampane accese.

costanza assai importante nei tempi eroici, ne' quali la Grecia era dai ladroni infestata: ma sembra assai bizzarro l'uso, con cui le porte nell'aprirsi si rivolgevano verso strada, in guisa che chiunque voleva uscire era costretto a far prima rumore, onde i passeggieri se ne scansassero (1). Difficilissima cosa è pure ad intendersi il modo, con cui si chiudessero e si aprissero le porte, e quale fossero la forma e l'artificio delle chiavi e delle serrature. Sembra, che nella parte interna fosse praticata una specie di spranga o chiavistello, che veniva poi alzata al di fuori col mezzo di una striscia di cuojo. Le chiavi perciò consistevano in un lungo pezzo di rame incurvato sulla cima alla foggia di uncino o di falce, col manico d'avorio o di legno. Questa specie di chiave veniva introdotta per un foro in guisa che potesse aggavignare la coreggiola annessa all'anzidetta spranga (2). Finalmente è da notarsi che non ci è tuttavia ben noto in quale maniera fossero le camere illuminate. Imperocchè in Omero non si fa giammai menzione delle finestre propriamente dette (3).

Chiavi

Ad onta però delle incerte nozioni lasciateci da Omero intorno agli edificj de' tempi eroici, noi avremmo un argomento a favore di una tal quale specie d'ordine architettonico, se ammettere si potesse così agevolmente l'interpretazione di *colonne* data dai commentatori al vocabolo Κίονα, usato più volte dal poeta nel senso di *sostegni* o *puntelli*. Ma il vero senso di quel vocabolo è tuttavia involto nella oscurità, e gli eruditi non furono giammai d'accordo intorno alla vera forma e struttura dell'Omerica *Ciona*. Quando si vogliano ben esaminare i luoghi, in cui Omero parla di tale oggetto, è d'uopo con asseveranza conchiudere, che la *Ciona*, cui egli dà sempre l'aggiunto di *lunga*, anzi che una vera colonna, fosse piuttosto un gran pilastro composto di legni e di tavole, che situavasi nel mezzo della sala, o della camera più grande, onde sollevare e dividere la lunga tratta delle travi del tetto o del solajo. A questo pilastro le-

Ciona che fosse

(1) *Odyss.* XXI. 391. Phot. pag. 196. Terent. *Andria* act. IV sc. I.

(2) *Odyss.* I. 441. IV. 802. XXI. 6 e 7. Il signor Huet ne' suoi commenti a Manilio ha dato la figura di una di sì fatte chiavi. Tali sono ad un di presso le chiavi, di cui fanno uso tuttora i Negri della Guiana.

(3) Nelle pitture de' vasi più antichi si vedono le finestre tutte quadrate anzi che bislunghe. V. Winkelmann Tom. III. pag 205 ed il Minutoli, *Dissert. de domibus* nel Sallengre, Tom. I.

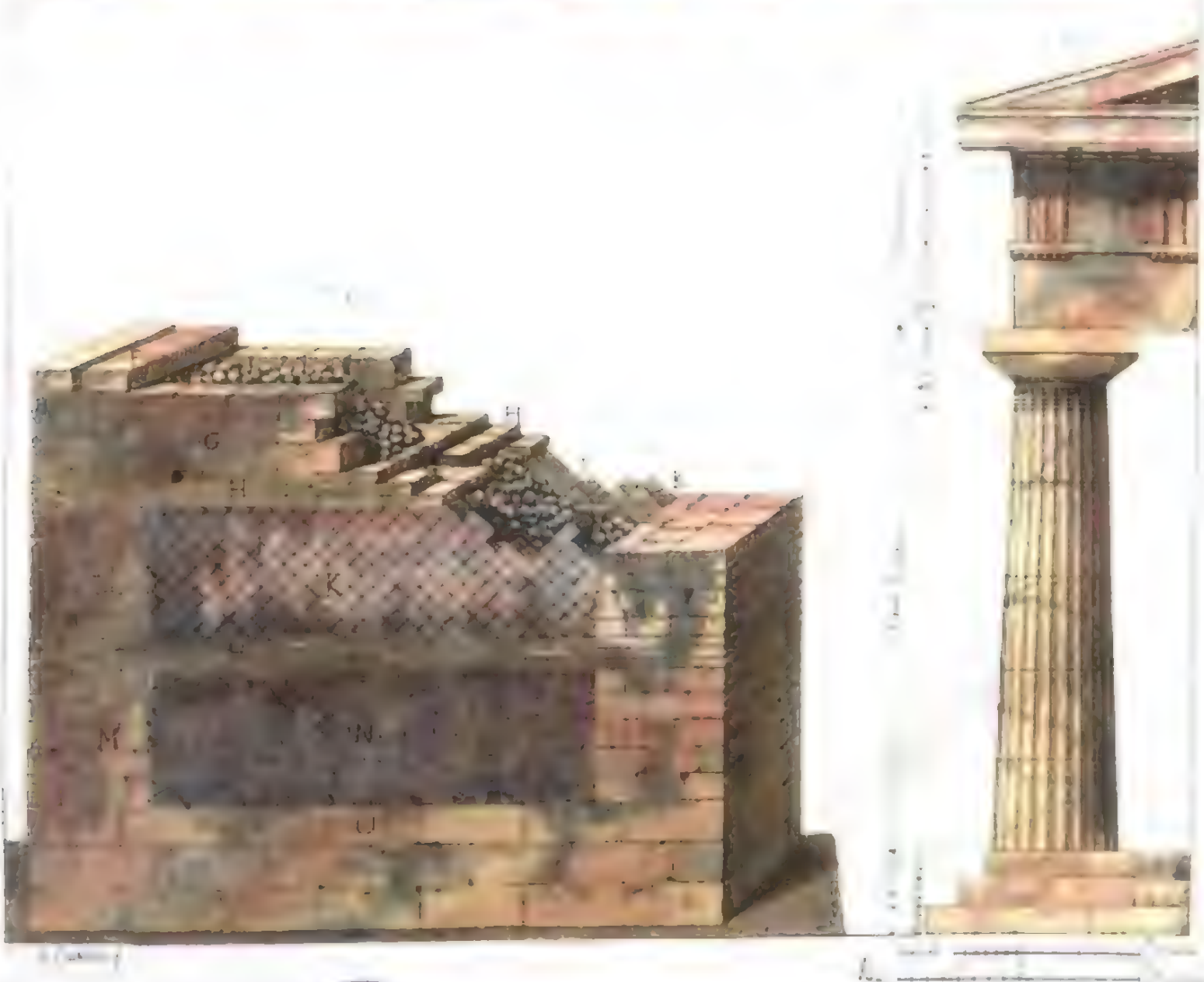
gavansi pure, od appendevansi diversi arnesi, e specialmente le armi. Nel VI. dell'Odissea leggiamo, che la Regina madre di Nausicaa appoggiata a questa specie di sostegno stava fra le sue ancelle filando, e nel libro VIII. leggiamo altresì, che presso il medesimo sostegno, come nel luogo il più eminente, e quindi il più opportuno ad essere da tutti veduto ed udito, stava fra' convitati assiso il cantore. Lo stesso Ulisse perciò bramando d'essere più facilmente dalla moglie ravvisato, si pose a sedere presso la lunga *Ciona* all'ingiù guardando (1).

Templi e pubblici edificj

Nè sembra che le private fabbriche soltanto, ma i templi e gli altri pubblici edificj ancora fossero in gran parte di legname costrutti. Imperocchè Vitruvio afferma che a' suoi tempi vedevansi tuttavia in Atene gli avanzi dell'antico Areopago, edificio grossolano e deforme, che non in altro consisteva, se non in una specie di capanna coperta di terra crassa (2). Il tanto celebrato tempio di Delfo non era da principio che un semplice tugurio coperto con rami d'alloro (3). Platone ragionando di un edificio, che dicevasi sussistere presso lo stretto Erculeo, dice che questo era non alla foggia Greca, ma alla barbara, perchè di pietre costrutto; ed Erodoto parlando de' popoli Geloni, afferma ch'essi aveano i templi alla Greca, cioè di legno; e di legno era pure, secondo Pausania, il tempio di Trofonio e di Agamede. Dal soverchio uso del legname voglionsi, giusta l'avviso di alcuni scrittori, derivati i frequentissimi incendj degli antichi templi della Grecia. Laonde il secolo della guerra di Troja viene detto dal signor Quatrèmere opportunamente *l'età del fabbricare in legno.* « Tutto ciò, che noi possiamo indurci a credere

(1) *Odyss.* XXIII. 90. Vedi la già citata lettera di Paoli sull'architettura. (Winkelmann vol. III. pag. 178 e seg.) Goguet, (loc. cit.) osserva che Omero non dà mai a quelle sue pretese colonne il nome di *στῦλος*, o di *στηλὴ*, parole che significano propriamente una colonna di pietra, ma sempre quello di *Κίονα*, la qual voce non può intendersi che di tronchi o grossi puntelli di legno. Egli osserva inoltre che in quelle colonne si ficcavano le caviglie per appendervi diversi arnesi, e che di più vi si facevano alcune cavità atte a tenervi chiuse le armi Osserva finalmente che il poeta nel XXIII. dell'Odissea volendo darci un' idea della grossezza dell' ulivo, ond' era sostenuto il letto di Ulisse, lo paragona ad una colonna, servendosi a tal uopo della parola *κίον*.

(2) Vitruv. Lib. II. cap. I.

(3) Paus. *Eliacor.* Lib. X. cap. 5.

(dice egli) si è che a quell' epoca si cominciava a formare il modello, che dall' arte del falegname preparavasi al genio imitatore, il quale nascere dovea ne' secoli vegnenti. La sola costruzione in pietre, allorchè essa fu sostituita alle fabbriche di legno, potè determinare l' epoca dell' arte, e costituirne gli ordini. Se l' Ereo descritto da Pausania era di un ordine dorico, e se il tempio fu originariamente in legno, converrà dire che questo non era dorico, e che quello vantar non potea l' antichità che da alcuni critici gli venne attribuita (1) ».

Dalle cose fin qui premesse è d' uopo conchiudere, primo, che nei tempi Omerici imperfettissima era l' arte del fabbricare: secondo, che in que' tempi erano ignoti gli ordini dell' architettura propriamente detta: terzo, che, trattone i recinti delle case, le mura delle città, le soglie, le porte e le scale, erano allora gli edificj per lo più di legno. Laonde quanto più in Omero e negli altri antichi scrittori è da notarsi il silenzio intorno agli architetti, si deggiono tanto più valutare gli elogi che vi s' incontrano in onore de' falegnami, la cui arte viene anzi tra le nobili e liberali riposta. Quindi è che nel XVII. dell' Odissea il buon servo d' Ulisse, Eumeo, scusandosi con Antinoo, perchè avesse al convivio de' Proci introdotte persone sconosciute, dice di non avervi ammessi se non coloro che qualche arte pubblica professavano:

L' arte del falegname in grande riputazione

Un indovino, o un sanator di morbi,
Di legni un fabbro, oppur divin poeta,
Che col cantar rechi diletto all' alme.

Ma posciacchè troviamo anche nei tempi eroici rammentate le mura di pietre, e vediamo in alcuni luoghi di Omero accennate le pietre *recise* e *pulite*, gioverà qui l'indicarne le forme e la costruzione, sebbene esse non fossero che di quel genere già da noi menzionato sotto il titolo di architettura ciclopea (2). Nella Tavola 91 *num.* 1, sono espresse varie costruzioni di mura secondo la maniera, che da Vi-

Mura di antica ed incerta costruzione

(1) *Jupiter. Olymp. III Part*, *pag.* 184.

(2) Vegasi la Tavola 33 della *Milizia* ec., e ciò che ivi abbiamo detto intorno alle mura ciclopee. Tali erano ancora le antiche mura di Ostia nell' Epiro, i cui avanzi furono veduti e disegnati dall' architetto Sangalli il vecchio. Vedi Winkelmann. T. III. pag. 31 e segg.

truvio vien detta antica ed incerta, e della quale abbiamo e nella Grecia e nel Lazio e altrove avanzi a remotissime età appartenenti. Le pietre di tali mura erano insieme connesse senza alcun uso di calce, o di cemento; e di sì fatta specie sembra che fossero le mura di Corinto, di Eretria, di Tebe e di altre città della Grecia. « Un lavoro singolare (dice Winkelmann) in questo genere, è senza dubbio una « parte delle mura di Fondi nel regno di Napoli. Questo muro è « fatto di pietre bianche pulite all'esterno, ma tutte di una forma « differente, essendovene delle pentagone, delle esagone e delle « ottagone, ossia di cinque, di sei e di sette angoli; ed in tal « modo (cioè senza calce) sono le une colle altre incastrate. Se « ne potrà formare un'idea sulla terza Tavola, che il signor Mar- « chese Galiani ha aggiunta alla sua traduzione di Vitruvio, e su di « un resto d'antico muro in Alba, presso il lago Fucino, che il Fa- « bretti ha fatto incidere in legno ». Le pietre quadrangolari, specialmente nella costruzione delle mura delle città, venivano le une alle altre sovrapposte in guisa che reggevansi pel proprio peso, avendosi cura di mettere in opera le più grosse e più ponderose; dal che ebbe forse origine la volgare tradizione che tali mura fossero opere dei Ciclopi. Secondo alcuni luoghi di Omero, sembra che le mura composte di pietre più picciole fossero divise e rafforzate da pali o tronconi di legno, e con istrati di terra, quasi alla foggia di palizzate. Ritornando ora al *num.* 1 della suddetta Tavola, la lettera L indica quella maniera di fabbricare, che dai Greci dicevasi *Pseudisodoma*, cioè coi filari o corsi di pietre di grossezza disuguale: la lettera M indica la maniera detta *Isodoma*, cioè colle pietre di uguale grossezza; N, la maniera di fabbricare con grosse pietre detta incerta (1). Il *num.* 2 della stessa Tavola rappresenta la porta, ossia l'ingresso dell'edificio detto il Tesoro di Atreo in Micene, di cui parla Pausania, e che noi riportiamo come trovasi delineato nel viaggio di Gell (2). Le mura che fiancheggiano la porta, sono composte di grossissime pietre quadrate; per lo più poste con esattezza le une sopra le altre, così che i congiugnimenti di tre o

(1) Winkel. T. III. Tav. XII. Vedi anche Agincourt, *Architecture* etc. *Planche LXXI.*

(2) *The Itinerary of Greece etc. compiled in the years* 1801-2-5-6 *by W. Gell etc. London*, 1810. *Pl.* 8.

quattro corsi formano precisamente una linea perpendicolare; lo che imprime alla massa dell'edificio un aspetto barbaro e strano. L'architrave consiste in una sola pietra lunga quindici piedi, ed alta cinque piedi e cinque dita.

Perchè l'architettura avesse fatti sì piccioli progressi

Noi abbiamo fin qui ragionato dell'arte del fabbricare nei tempi eroici, e dimostrato abbiamo essere stati in quelle remote età ignoti gli ordini dell'architettura. Taluno de' nostri leggitori potrebbe nondimeno chiederci, come mai avvenuto sia, che di que' medesimi tempi raccontandosi tante maraviglie intorno alla scultura, e specialmente intorno alla toreutica (siccome noi ancora detto abbiamo parlando dello scudo di Achille), nè per le ragioni da noi altrove esposte potend'essere ignoti i principj della statica, sì piccioli progressi avesse poi fatto l'arte del fabbricare, arte cotanto necessaria all'umana vita? Alla quale dimanda noi non sapremmo altrimenti rispondere, che col ripetere ciò che già premesso abbiamo; essere cioè l'architettura la più difficile tra le arti belle, non avendo essa nella natura alcun modello cui prendere ad imitare; (essend'opera non della natura, ma dell'uomo la capanna, che poscia fu imitata dall'arte colle pietre e coi mattoni); essere poi soggetta a leggi determinate, inalterabili, a calcoli, a misure; condizioni tutte cui non può sì agevolmente sottoporsi il genio nascente, e che richiedono grandissima esperienza, lunga serie di secoli, ed accoppiamento di tutte le meccaniche colle scienze astratte. Noi perciò vedremo ben tosto che ben anco ne' secoli storici l'architettura cominciò assai tardi a grandeggiare fra le bell'arti sorelle (1).

Architettura civile dei tempi storici.

Pochi progressi dell'arte nei primi secoli storici

Dopo la guerra di Troja pochi avvenimenti ci vengono dalla Greca istoria raccontati sino ai tempj di Solone e di Pisistrato. Dagli scritti nondimeno di Erodoto e di Tucidide, i due più gran lumi delle Greche memorie, congetturar possiamo quali progressi fatti avesse l'architettura dai tempi Omerici sino al famoso secolo di Pericle. Questi due scrittori fiorirono nel secolo V. innanzi l'Era

(1) Winkelmann. Storia etc. T. I. pag. 260.

Volgare (1). Eglino pertanto allorchè parlano dei tempi all'età loro anteriori, non ci danno alcuna chiara notizia intorno agli ordini architettonici, e ci lasciano anzi luogo a credere che fossero tuttora di legno e di grossolana costruzione le fabbriche de' Greci sì pubbliche che private (2). Che se credere dobbiamo a Strabone, i Greci non aveano in quest'epoca nè acquidotti, nè cloache, nè vie lastricate; di tutte le quali cose, secondo Dionigi d'Alicarnasso, il più grande ammiratore della sapienza de' Greci, debbesi l'invenzione all'ingegno degl' Italiani (3). E secondo Plinio, ben poco progresso fatto aveano i Greci anche nella meccanica, scienza tanto necessaria al perfezionamento dell'architettura, perciocchè questo scrittore parlando del celeberrimo tempio di Diana, che consunto dal fuoco, stato era in più magnifica forma rinnalzato, dice ch' eglino in tale riedificazione non fecero uso nè di argano, nè di peritrochio, nè di carrucole, nè di qualsivoglia macchina atta ad innalzare i pesi (4). Di legno essere doveano le colonne del famoso palagio di Enomao, giacchè l'una di esse venne con religiosa sollecitudine conservata anche nel bel secolo dell'arte; di legno erano pure le colonne, su cui reggevansi il monumento di Ossileo ed il tempio di Giunone Eleate, e di legno finalmente erano le colonne dell'antico tempio di Nettuno equestre a Tegea, di cui volevansi autori Agamede e Trofonio, e cui l'Imperatore Adriano fece chiudere con religiosa cura in un altro tempio innalzatovi all'intorno (5). Ottima perciò ci sembra la riflessione del signor Quatremère, il quale ragionando di sì fatti avanzi, e della colonna di legno, di cui parlammo più sopra,

(1) 447 anni circa prima della venuta di Cristo, secondo Blair.

(2) Sembra che le cognizioni de' Greci in quest'epoca fossero non molto estese, giacchè Erodoto dice che a' tempi della guerra di Mardonio, avvenuta pure nel suddetto secolo V. i Greci si dimostrarono male instrutti al segno d'ignorare dove fosse Samo, e di supporla alla medesima distanza delle colonne d'Ercole. *Herod. Lib. VIII. cap.* 132.

(3) *Strab. Geogr. Lib. V. Dionys. Histor. Lib. III. cap.* 67.

(4) *Magnificentiae vera admiratio extat templum Ephesiae Dianae... Summa miracula, epistylia tantae molis attolli potuisse. Id consecutus est (architectus) aeronibus arena plenis, molli clivo super capita columnarum exagerato, paulatim exinaniens imos, ut sensim opus in cubili sederet.* Plin. Histor. Lib. XXXVI. cap. 14. sect. 21.

(5) *Pausan. Eliacor.* Lib. V. cap. 10 e 20. Lib. VIII. cap. 10.

e che, al riferire di Pausania, vedevasi accoppiata con altra di marmo nell'opistodomo dell'Ereo, o tempio di Giunone ad Olimpia, così scrive: « I Greci conservandoci i primi monumenti della loro religione e della storia loro, ci hanno trasmesso, senza avvedersene, le notizie le più certe intorno alla generazione delle loro arti ».

Nessun monumento d'architettura prima del secolo V. innanzi l'Era Volgare

Indarno adunque si cercherebbero nella Grecia monumenti dell'architettura propriamente detta ne' tempi, che scorsero fra la guerra di Troja e l'anzidetto secolo V. prima dell'Era Volgare; secolo il più luminoso per le scienze e per l'arti belle, verso la metà del quale fiorì Pericle, e con lui fiorirono i grandi artefici, che tanto nome diedero alla Grecia tutta. Il passaggio da que' secoli al tempo di Pericle è il passaggio dall'aspetto dell'arte tuttora incolta e serva del bisogno allo spettacolo stupendo dell'arte nel più bel vigore di sua etade e robustezza, dell'arte che già grandeggia elegantissima e sublime. A chi si faccia ad esaminare lo stato della Greca architettura in quelle due diverse epoche, avviene appunto ciò che accader suole ad un viaggiatore, il quale dopo un lungo cammino in paesi da rozze o mal costrutte fabbriche interrotti, si trovi all'improvviso fra le mura di famosa città, in cui la squisitezza del gusto, e lo splendore delle dovizie gareggino colla nobiltà, colla magnificenza degli edificj. Egli è dolcemente colpito da quel piacere che dicesi di sorpresa, e che lo costringe ad inarcare stupefatto le ciglia. I templi, i portici, i ginnasj, i teatri attraggono il suo sguardo, ed anche da lungi osservati ben gli additano il particolare e proprio loro oggetto o destino: ivi ogni edificio, per così dire, campeggia dinanzi a lui con un'architettura tanto più bella, quanto che a ciascuno è la più conveniente. Nè Atene soltanto appare sì magnifica agli occhi della nostra imaginazione; ma tutte le città della Grecia quasi ad un tempo gareggiano dal medesimo fuoco ravvivate, se stesse riempiendo di monumenti d'ogni genere, ed agognando a quella gloria, a quell'immortalità, cui già invidiano alla città di Pallade. Da tali idee (dice un illustre scrittore) che punto dalla realtà non vanno erranti, ci sembrano quasi rappresentati i paesi delle Fate, ma delle Fate eroiche (1). Diverse e fortunate circostanze contribuirono in quest'epoca al perfezionamento dell'architettura: l'altissimo grado di perfezione cui già erano giunte le arti di lei sorelle, e specialmente

Secolo di Pericle

Cause del perfezionamento dell'architettura

(1) *Hist. de l'Acad. des Inscript. etc.* T. XXIII. pag. 310.

la scultura, dall'esempio delle quali essa ancora ricevere dovea naturalmente un impulso a sorgere dall'antica rozzezza; la forma stessa del governo divenuto monarchico, governo il più favorevole alle grandi opere d'architettura, essendo in tale forma interesse della politica l'occupare il popolo con grandi lavori (1); la necessità di riedificare i templi distrutti dai Persiani, e l'ambizione di costruirli più nobili, più solidi, più grandiosi, tal che fossero un testimonio perenne e quasi un trofeo delle vittorie contra que' barbari riportate; le comunicazioni che colle circostanze della guerra de' Persiani furono o rinnovate o fatte più vive tra i Greci e le loro colonie nell'Asia, le quali, siccome vedremo, già avevano dai vicini popoli appreso ad ingentilire le arti ed i costumi (2); finalmente l'indole de' Greci dilicata e squisita, che secondata dalle circostanze del paese picciolo per sè stesso, ed in varj popoli diviso, fece sì ch'eglino rivolgessero l'ingegno e le cure non alle grandi masse e colossali

(1) Aristotele (*Politic. Lib V. cap. 11.*) attribuisce a tale politica la costruzione delle piramidi d'Egitto, le grandi opere di Policrate a Samo, i monumenti de' Cipselidi, e l'erezione che i Pisistratidi fecero del tempio di Giove Olimpico ad Atene.

(2) « Ci è lecito il credere (dice opportunamente il signor Quatremère, pag. 217) che se la guerra de' Persiani ed i gloriosi suoi risultamenti furono per le città di Atene e di Sparta (in quest'epoca innalzavasi a Sparta il portico dei Persiani) l'occasione o la causa di nuovi abbellimenti, e dei progressi cui fece l'architettura de' templi; l'esempio che fu dato con alcuni celebri monumenti di quest'epoca comunicò a tutto il rimanente della Grecia un'impulsione che s'estese ben anco alle parti più lontane.

È cosa abbastanza nota che una certa corrente di moda conduce le arti come le opinioni e le altre cose umane. Da che alcune opere grandi e belle hanno aperta la via, la folla degli imitatori vi si precipita; e più non si trova in tutto ciò che viene pubblicato, se non la ripetizione più o meno variata d'una medesima concezione originale. In diverse epoche della storia moderna si è veduto rinnovarsi l'effetto di questa uniforme direzione data nel medesimo tempo ed in un senso medesimo a tutti i popoli che erano riuniti da una stessa religione e dai medesimi costumi. Tutti i grandi edificj gotici, di cui ammiriamo ancora il dispendio e la leggerezza, furono innalzati quasi ad un tempo in tutte le grandi città dell'Europa Cristiana. Il tempio di S. Pietro di Roma ha cangiato poscia, e quasi nel medesimo istante, la forma e la disposizione degli edificj sacri. Quasi tutte le cupole dell'Europa sono opera del medesimo secolo ».

che esigono moltiplicazione infinita di forze, ed immensa popolazione, ma alle più belle forme, alla varietà, all'eleganza delle parti, ed all'armonica unione dell'arte dello scultore con quella dell'architetto. Quindi è che l'epoca, di cui ragioniamo, può reputarsi come l'epoca de'templi o riedificati o ricostrutti. E di fatto quasi nel medesimo spazio di tempo furono innalzati in Atene il Partenone o tempio di Minerva, in Eleusi quello di Cerere, e tutt'e due sotto l'amministrazione di Pericle: nello stesso tempo l'architetto Libone innalzava in Olimpia il tempio di Giove con eguali forme e dimensioni del tanto celebrato Partenone; quello col danaro proveniente dal bottino fatto dagli Elei nella guerra di Pisa, e questo coll'oro e coi tributi degli alleati (1).

Fabbriche innalzate da Pericle

Ma intorno ai progressi dell'architettura in quella etade pei Greci sì gloriosa, nessuno scrittore ci ha date notizie più distinte quanto Plutarco nella vita di Pericle. « Per questo (dice egli) « sono da vie maggiormente ammirarsi i lavori di Pericle, fatti « in così breve tempo e per così lunga durata: perocchè qualunque di essi fin dal primo suo essere aveva una beltà ferma « ed antica, e fino pur al dì d'oggi mantiene un tal vigore e un « tal brio, che par cosa fresca e recente: in sì fatta maniera fiorir « vi si vede ancora non so qual novità che ne conserva l'apparis- « scenza illesa dal tempo, come se a tali opere congiunto fosse « uno spirito sempre vegeto ed un'anima che mai non invecchii. « Direttore e soprantendente di tutte le fabbriche era Fidia, quantunque ognuna avesse in particolare artefici ed architetti di gran « valore: imperciocchè Ittino e Callicrate edificarono il tempio di « Pallade, ch'era largo cento piedi per ogni verso: e Corebo avea « già cominciato a fabbricare il luogo delle iniziazioni in Eleusi: « egli vi pose le colonne sul pavimento, e le congiunse cogli epistilj, e dopo la morte di lui Metagene Sipezio vi sovrappose la « fascia e l'altr'ordine di colonne; e Senocle Colargense vi alzò la « lanterna sopra il santuario; e Callicratide s'incaricò di far quel « muro lungo, intorno al quale, dice Socrate, ch'egli stesso udito « avea Pericle esporre il parer suo ». Noi dunque siamo ora giunti al secolo dell'architettura propriamente detta, all'arte già soggetta a leggi determinate, ed in quelle tre proporzioni distinta, che vol-

(1) Pausan. Lib. V. cap. 10.

garmente diconsi *Ordini*, e che sono la *Dorica*, la *Jonica* e la *Corintia*. Di ciascuno di questi tre ordini dobbiamo noi ora particolarmente favellare.

Ordine dorico.

L'ordine dorico costituisce la vera architettura Greca

Fra i tre ordini dell'architettura quello che per ogni diritto dee dirsi originario e tutto proprio dei Greci, e che in sè stesso presenta un tipo, un sistema imitativo e di proporzione, è senza dubbio il *dorico*; talmente che esso solo potrebbe dirsi *ordine* per eccellenza. Quest'ordine non ha alcuna relazione con qualsivoglia altra specie di architettura, che a quella dei Greci sia anteriore: esso contiene i veri principj, le giuste norme dell'arte, di modo che gli altri due ordini non ne sono che derivazioni, o modificazioni (1). Quindi è che i più celebri monumenti che ci rimangono della Greca architettura, sono pressochè tutti d'ordine dorico. Della quale cosa il maravigliarsi, dice un illustre scrittore, sarebbe lo stesso che il volersi far maraviglia, perchè nella Grecia si trovi la Greca architettura. Già vedemmo più sopra, che l'arte del falegname preparava fino dai tempi eroici l'imagine al genio imitatore, che surto sa-

(1) V. *Quatremère*, *Architecture*, Tom. II. pag 235. *Encyclop. méthod.* etc.

Gioverà l'avvertire che col vocabolo generale di *ordine* vuolsi intendere la diversa forma e proporzione della colonna e dell'intavolamento o *trabeazione* L'ignoranza che si aveva de' Greci monumenti negli ultimi passati secoli, l'innovazione introdotta dai Romani, l'uso, le scuole e le dottrine di alcuni architetti aveano fatto sì che due ordini dorici si distinguessero differenti per lo stile, pel carattere, per le proporzioni, e specialmente per la mancanza, o per l'aggiugnimento della base Allorquando il dorico antico ricomparve o ne' disegni riportati dai viaggiatori, od in qualche moderno edificio, esso fu reputato o come un ordine totalmente nuovo, o come un grossolano abbozzo del dorico antichissimo e quasi nascente. Le successive scoperte dei monumenti del più bel secolo della Grecia hanno tolto ogni dubbio intorno all'esistenza di un solo ordine dorico, di cui il moderno non è che una modificazione introdotta dall'abuso per l'ignoranza degli autentici monumenti, e del vero carattere del dorico Greco.

rebbe ne' posteriori e più felici secoli. Ora nell' ordine dorico vedesi appunto imitata la primitiva costruzione delle case di legno, ossia delle capanne già condotte ad una tal quale perfezione presso un popolo, che fatti avea grandi progressi nella civiltà, nelle arti, nella coltura dello spirito, e che già cominciato avea a gustare i comodi, e le agiatezze della vita (1). Le case o le capanne nulla perdettero della

(1) Forse a taluno de' nostri leggitori sembrerà di qui riscontrare una contraddizione; perciocchè avendo noi detto più sopra, che l' architettura era la più difficile tra le arti, appunto perchè non avea nella natura alcun modello cui imitare, ora affermiamo che la capanna fu l' imagine che dall' arte del falegname venne preparata al genio imitatore: ma l' apparenza di tale contraddizione svanirà ben tosto, quando pongasi mente alle riflessioni seguenti. Ed in primo luogo, la capanna, proposta anche come un' imagine all' arte, non è già un' opera della natura. Ma dell' industria dell' uomo. Egli stesso ne fu l' inventore; a differenza della scultura e della pittura che trovarono nella natura tutti gli oggetti, cui imitare fedelmente, e fra questi l' uomo stesso, la più bella delle opere divine, il più perfetto de' modelli. Nè giova il dire che la capanna può considerarsi come un' imitazione degli antri e delle spelonche, che furono le prime abitazioni dell' uman genere; perciocchè l' uomo da quei sotterranei poteva trarre bensì l' idea degli archi e delle volte, ma non mai quella di un' abitazione complicata e di varie parti composta, siccome sono le capanne. Nei sotterranei regna necessariamente una monotonia di forme, le quali nient' altro all' architettura comunicare potrebbero se non una perpetua ripetizione delle medesime parti. In secondo luogo, l' architettura è tra le arti belle la sola che dipenda da un sistema volontariamente stabilito, e da una imitazione per così dire metaforica. Imperocchè essa, da che ebbe creato il suo tipo primitivo, cioè la capanna, dovette necessariamente rivolgersi all' imitazione della natura, cioè alle regole che le venivano additate da questa benefica madre, onde a' suoi edificj imprimere quella varietà, quell' armonia, quella bellezza, insomma tutte quelle proprietà che costituiscono l' essenza delle arti liberali. Essa vide che la natura in ogni sua opera presentava proporzioni di qualità e di quantità, e queste sì nelle parti che nel tutto; vide similmente che la scultura, sua sorella già adulta, seguendo le orme della natura già erasi a tali variazioni sottoposta: essa non altro fece adunque che applicare alla sua capanna gl' insegnamenti della natura; e quindi rendendo sempre più generale l' idea del suo tipo divenne essa ancora un' arte imitatrice, cioè essa ancora fece uso di que' principj, o di quelle regole che le venivano dalla natura somministrate; e giunse per tal modo a convertire in un' opera di arte la capanna, ossia il tipo suo proprio e primitivo. « Non è più dunque (dice un illustre scrittore) la

Essa imita la costruzione delle capanne

primiera forma; ma i loro sostegni, gli atrj, i portici, le sommità; le soffitte, le parti insomma e le proporzioni ebbero nuove modificazioni, opportuni miglioramenti, e per così dire si disposero a ricevere quell'eleganza, quegli abbollimenti, quella trasformazione di cui essere poteano capaci. Gli abitanti più ricchi cominciarono a far uso de' più solidi materiali nella costruzione delle loro case. I mattoni e le pietre sottentrarono al legname in uno co' cementi: ma tutte queste materie furono poste in uso e modellate in guisa

capanna, da cui essa uscì, nè l'uomo su cui si modellò, ma dall'intera natura ebbe essa il tipo della sua imitazione. L'ordine stesso della natura divenne il genio di lei. L'imitazione dell'arte del falegname, costituì per così dire, l'ossatura dell'arte: l'imitazione analogica del corpo umano, per lo studio delle proporzioni, e per l'applicazione che ne fu fatta, rivestì questo scheletro di forme ragionevoli, e gli diede in certa maniera il movimento; l'imitazione generale della natura ne' suoi principj d'ordine, d'armonia relativamente alle affezioni de' nostri sensi, ed alle percezioni dell'intelletto, vi aggiunsero l'anima, e ne fecero un'arte non più tendente a copiare, non più imitatrice, ma della natura stessa rivale. Così l'architettura apparentemente soggetta alla materia come le altre due arti sue sorelle, è nel fatto più di esse ideale, intellettuale e metafisica ». (*Encycl. méth. Architect.* T. I. pag. 120). Chiuderemo perciò col seguente opportunissimo squarcio del Conte Algarotti: *Egli è certo che l'architettura è di un altro ordine, che non è la poesia, la pittura e la musica; le quali hanno dinanzi il bello esemplificato, ed essa non l'ha. Quelle non hanno in certa maniera che ad aprir gli occhi, contemplare gli oggetti che sono loro d'attorno, e sopra quelli formare un sistema d'imitazione: l'architettura al contrario dee levarsi in alto coll'intelletto, e derivare un sistema d'imitazione dalle idee delle cose più universali, e più lontane dalle viste dell'uomo: e quasi che con giusta ragione dir si potrebbe, che tra le arti ella tiene quel luogo, che tiene fra le scienze la metafisica. Ma quantunque il modo, con che ella procede, sia diverso dal modo, con che procedono le altre; la perfezione sua sta in quello, in che sta la perfezione delle altre tutte: e ciò è, che nelle sue produzioni ci sia varietà ed unità; così che l'animo di chi vede nè sia ricondotto sempre alle medesime cose, onde si genera sazietà, nè distratto in diverse, onde confusione; ma risenta quel diletto, che dallo scorgere negli oggetti che gli si presentano, novità ed ordine, ha necessariamente da nascere: perfezione, che ravvisano i filosofi nelle opere della natura, madre primiera, e sovrana maestra d'ogni maniera d'arti.* Saggio sull'architettura.

che nulla o ben poco si togliesse alla forma già alle case prescritta da una lunga abitudine. Riconosciuta la maggiore solidità di questi nuovi edificj, venne ben tosto a stabilirsi un metodo di costruzione, che sebbene conservasse il primiero tipo, era tuttavia l'opera non più de' soli falegnami, ma di altri artefici ancora, i quali ne formarono un mestiere ed una professione loro propria, cui trasmisero ai posteri per mezzo di quella pratica che passar suole dal maestro al discepolo senza ricevere alterazione alcuna. Questo metodo divenuto a poco a poco un modello per l'arte, e pei popoli avvezzi a vederlo per lunga serie di anni, acquistò la forza e l'autorità della natura. Tale fu appunto l'andamento dell'arte nell'origine, e nei progressi dell'ordine dorico, ossia dell'architettura. « L'arte (dice il già citato signor Quatremère) non trasformò sì tosto, nè al primo istante gli alberi in colonne: fu d'uopo che gli alberi prima di cangiarsi in colonne divenissero informi puntelli, poi grossolani pilastri, quindi pilastri puliti e rotondati; e la colonna prima di divenire un risultamento di felici proporzioni, una combinazione di solidità e di eleganza, o un oggetto necessario e gradevole ad un tempo, passar dovette per moltissimi saggi, calcoli e tentativi più o meno fortunati (1).

(1) Il P. Paoli è d'avviso che gli antichi presa abbiano l'idea delle colonne dalle piramidi che, secondo Erodoto, erano già in piedi nell'Egitto, mille e più anni avanti Omero Egli poi vuole che le piramidi abbiano avuto l'origine dal costume di ammontare le pietre sopra i sepolcri, o ne' luoghi de' quali volevasi conservare la memoria Tali pietre venivano poste alla rinfusa l'una sopra l'altra in guisa che formassero un mucchio che dalla base assai larga andava ristrignendosi in punta. Dalle piramidi, col ristringersi sempre più la loro base e col meglio collegarsi delle pietre, se ne formarono gli obelischi o le guglie, le quali si fecero poi anche di una sola pietra. « Or qual diversità (conchiude egli) vi è fra una colonna ed una guglia? Se prestiamo fede ad Apione, Mosè fece sottentrare le colonne agli obelischi, per misurare coll'ombra loro il corso del sole; si levino in fatti ad una guglia gli angoli, si mozzi ad una data altezza, ed avremo la colonna antica, larga alla sua base, che si ristringe piramidalmente, e che resta assai rastremata nella cima, come erano le colonne orientali, e come sono quelle de' due tempj di Pesto ». (Lett. sull'Archit. pag 166 e seg.) Noi lasceremo al giudizio de' nostri leggitori questa ipotesi del P. Paoli; solo crediam bene di avvertire ch'essa deriva dall'opinione già da noi combattuta, essere cioè le arti nate tutte nell'Egitto, e di là aver esse trasmigrato negli altri paesi. Ma chi non vede,

Lo stesso accadde dei capitelli, degli intavolamenti, de' frontoni, delle soffitte ec. La più meschina capanna di un pescatore, o di un selvaggio ci offre tuttodì le parti essenziali, che noi siam soliti a distinguere nell'architettura. Ma l'intervallo tra una capanna ed il partenone è quel medesimo che dal secolo di Pericle divide la rustica età dello stato di natura. Col riempire un tale intervallo per mezzo de' successivi sforzi di una industria ognor crescente, noi possiamo render conto dell'origine d'un'architettura, e dell'invenzione di un ordine ».

Caratteri dell' ordine dorico

A rendere vie più chiare e quasi evidenti le cose poc'anzi esposte gioverà il qui riferire i caratteri, ond'è costituito il vero ordine dorico dei Greci. E primieramente quest'ordine si distingue dagli altri per la mancanza della base. La sua colonna sorge immediatamente dal suolo, o dal generale basamento, senza zoccolo,

essere cosa assai naturale e facile il formarsi l'idea della colonna dal puntello di legno che sostiene la casa, piuttostochè da una piramide, che non può divenire colonna e sostegno se non con lunghe e complicate operazioni? La differenza tra un puntello di legno ed un sostenimento di pietre non è propriamente riposta che nella sola materia. Il puntello o l'albero, che di sua natura va sempre ristrignendosi nell'accostarsi alla cima, potè pur somministrare l'idea della restremazione delle colonne. Nè più felice ci sembra l'ipotesi colla quale lo stesso autore fa pur nascere le scanalature dall'obelisco e dalla guglia « Supponiamo (dice egli) un obelisco di quattro facciate: se ne spianino gli angoli, diverrà una figura ottangolare regolata; si continui a consumare gli otto angoli, se ne avrà una figura con rotondità formata di sedici pianuzzi, e continuando a consumare questi piccioli angoletti avremo un tondo composto di trentadue piccioli piani, ai quali fatto per eleganza un incavo, si avrà la colonna rotonda e scanalata ». Ma chi mai potrà indursi a credere che gli antichi per aggiugnere alle colonne un semplice ornamento, cioè le scanalature, fossero costretti a fare tante e sì difficili operazioni, le quali suppongono e calcoli, e non poche cognizioni di geometria? E non poteva forse l'arte avere un più facile andamento, o coll'imitar la forma di alcune piante, la cui corteccia ci si presenta fatta a pieghe e quasi scanalata, od anche col prendere l'idea dalle scanalature dalle goccie dell'acqua, che per avventura si fossero vedute cadere lungo il fusto della colonna e lasciarvi alcune striscie parallele ed all'occhio non disaggradevoli? Sembra anzi, che antichissimo sia l'uso delle scanalature, e non presso i Greci soltanto, ma ancora presso altri popoli; giacchè nel libro III dei Re, cap. VII. v. 24 leggiamo che le colonne del palazzo di Salomone erano scanalate.

senza *toro* e senza fili od orli. Essa ha generalmente una forma piramidale; imperocchè il suo diametro inferiore misurato là dove il fusto nasce dal suolo, ha talvolta la grossezza sino ad un quarto od anche ad un terzo di più, che il diametro della colonna misurato sotto il capitello; lo che imprime alla colonna un'apparente gonfiezza, che dai Greci dicevasi *entasi*, ed un sublime carattere di solidità e di forza. Solidità e forza vi aggiugne pure la mancanza della base; perciocchè ogni soggetto che posa sopra un altro corpo o soggetto, annunzia sempre una composizione fragile sì per gli elementi che pei mezzi. Quindi è che la colonna senza *base*, giusta l'espressione del Vasari intorno ad un altro oggetto, *sembra veramente nata non murata*. E di fatto le colonne in generale sorgere dovrebbero senza base, perchè anticamente il trave od il sostegno, di cui essa è l'imagine, non aveva bisogno di tale aggiugnimento. Le *scanalature* sono in picciol numero, larghe, quasi radenti, non profonde, e nell'alto terminanti per lo più in linea retta. I *capitelli* non hanno l'*astragalo* od il *tondino*, ma soltanto uno o più *collarini*, che dall'*uovolo* dividono le scanalature. Esso non è composto che di tre parti; il *collarino*, l'*uovolo* co'suoi gradetti, e l'*abaco o cimasa*, che vanno gradatamente acquistando forza e aggetto a misura, che si allontanano dal fusto della colonna. La forte prominenza dell'abaco ed il tuono, per così dire, maschio e fieramente pronunciato di tutti i membri, fanno sì che questo capitello domini maestosamente sulla colonna, e presenti un carattere il più imponente: ma esso conserva nel tempo medesimo l'imagine del primiero tipo, non presentandone altra differenza essenziale, se non nella materia, cioè nella pietra, o nel marmo sostituito al legno. Ed infatti gli stessi collarini che pur sembrano aggiunti per un semplice abbellimento, ci ricordano le corde che servivano di legame all'estremità della colonna, allorchè questa era di legno. Lo stesso carattere di robustezza, di semplicità, di energia scorgesi nell'intavolamento. L'*architrave* non è diviso in più fasce, ma solo coronato da un *regoletto*. La parte più ricca consiste nel fregio espresso con *metope* e con *triglifi* scanalati, cioè strisciati da gocce d'acqua, supponendosi che questa scolando dal gocciolatojo sia strisciata pei *mutoli*, o *modiglioni*, indi pei *triglifi*, ne'quali termina di fatti in *gocce*: ma tale ricchezza ci rammenta tuttavia i tipi della primitiva costruzione in guisa che l'idea del bisogno vi

predomina tuttora su quella del piacere e della grazia; perciocchè quei *triglifi* dinotano l'estremità dei travi della soffitta che ne' tempi antichi uscivano in fuori e posavano sur un trave dalle colonne immediatamente retto; e quelle *metope*, benchè di pitture e di bassi-rilievi vagamente adorne, ci rammentano lo spazio che un tempo lasciavasi voto, perchè i legnami avessero aria (1). Il tipo primitivo si scorge pur chiaramente nella *cornice* composta di pochissime parti con profili semplici, e retta da *modiglioni* alquanto inclinati onde rappresentare il peso e quasi lo sforzo della tettoja, l'incontro de' cui lati, che si uniscono ad angoli retti, somministrò l'idea de' frontoni (2). L'ordine dorico pertanto non è che l'imagine delle antiche abitazioni dal legno trasformate nella pietra, ma l'imagine dall'arte abbellita, e dal concorso della scultura, e dall'opulenza de' popoli resa sempre più gradevole e maravigliosa. Veggansi le figure *num.* 4 della Tavola 91, e *num.* 1 e 2 della Tavola 92.

L'origine dell'ordine dorico ignota

Che se dal risultamento dell'arte del falegname, ossia dalla forma o dalla costruzione degli edificj in legno trasformata nelle pietre e nei marmi, nacque l'ordine dorico; se da questo solo ordine viene a costituirsi la vera architettura Greca; e se nella stessa epoca, nell'aurea età di Pericle, vediamo con esso ordine innalzate tutte le più famose fabbriche non solo della Grecia propriamente detta, ma della Sicilia ancora e della Magna Grecia, ne verrà per conseguenza essere cosa difficile il rintracciare quale sia stato il popolo, che pel primo abbia tra i Greci fatto uso di tal genere di architettura. Noi manchiamo degli opportuni mezzi onde poter giugnere a sì fatto scoprimento. Il tempo ci ha rapito gli scritti di Sileno sulle proporzioni dell'ordine dorico, di Teodoro sul tempio dorico a Samos, e di tanti altri Greci architetti, i cui dettati molta luce potuto avrebbero somministrarci sulla presente quistione. Noi dunque non abbiamo che il solo Vitruvio, scrittore Latino, antico bensì

(1) Con questa ipotesi delle antiche metope viene da Winkelmann. (Ist. Tom. III. pag. 47) egregiamente interpretato un passo di Euripide, là dove il poeta nell' Ifigenia in Tauride racconta che Pilade propose ad Oreste di passare nel tempio di Diana fra i triglifi, in quel luogo ove trovavasi il vacuo; il qual passo non era stato ben inteso nè dal Cantero, nè dal Barnes.

(2) Vedi d'Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek, and Roman antiquitys from the Cabinet of etc. Hamilton*, Tom. I. pag. 77 e segg.

quanto all'età nostra, ma troppo moderno, quanto alla vetustà dell'ordine dorico. Egli ci tramandò di quest'ordine un'etimologia all'uso de'Greci, i quali con un picciolo cangiamento nella desinenza di un vocabolo davano sovente favolose e remotissime genealogie ai popoli, alle città, ed alle arti; genealogie dalla sana critica ora riprovate. Vitruvio ci fa dunque sapere che quest'ordine fu inventato da Doro. *Imperocchè*, così egli scrive, lib. IV. cap. I., *Doro figliuolo di Elleno, e della ninfa Ottico fu Re di tutta l'Acaja e del Peloponneso: costui fabbricò in Argo, antichissima città, un tempio nel luogo sacro a Giunone, ed a caso riuscì di quest'ordine: molti altri tempj poi si fecero nelle altre città dell'Acaja di questo stesso ordine, ancorchè non se ne sapessero ancora le sue vere e giuste proporzioni*: e poco dopo soggiugne, che i Joni avendo fabbricato un tempio *ad Apollo Panionio simile a quello, che avevano veduto nell'Acaja, lo chiamarono fin anche dorico, perchè il primo che avevano veduto fatto in questa maniera, era stato nelle città dei Dorj.* Ma il racconto di Vitruvio, oltre ch'esso va a perdersi ne'tempi favolosi, ed oltre che è difficilissima cosa a concepirsi come mai il tempio di Doro sia *a caso* riuscito di quest'ordine, è pur in opposizione con ciò che l'autore afferma poco dopo nel capo II. dello stesso libro, dove egli si dimostra del tutto conforme a ciò che noi asserito abbiamo intorno al tipo presentato a questo medesimo ordine dall'arte de'falegnami. *Or da queste cose*, soggiugne egli, *e da questi lavori di falegnami hanno poi gli artefici preso ad imitarne la disposizione nelle fabbriche dei tempj colle loro sculture sì in pietre che in marmi: ed hanno creduto di doversi seguire queste invenzioni, perchè gli antichi fabbricatori edificando in un certo luogo, poichè ebbero situati i travi con un capo sul muro di dentro, e con l'altro su l'estremo tanto che sporgevano anche fuori, empirono di fabbrica lo spazio rimaso fra' travi, e sopra vi fecero le cornici, ed i frontespizj ornati di buona maniera: indi segarono a linea ed a piombo delle mura, tutte quelle punte di travi, che sporgevano in fuora: e perchè parve poi brutto quell'aspetto, affissero sulla testa tagliata de' travi alcune tavolette a quella foggia, che si fanno ora i triglifi, e le dipinsero con cera turchina, acciocchè i tagli dei travi rimanendo coperti non offendessero la vista. Così le segature dei travi coperte a figura di triglifi vennero a formare nelle opere doriche la me-*

Quale credenza debbasi alle asserzioni di Vitruvio

Il dorico, ordine proprio della sola Grecia

topa ed il triglifo (1). Non al caso dunque, ma bensì all'arte del falegname si debbe, giusta l'avviso dello stesso Vitruvio, attribuire l'origine della dorica architettura (2). Questa non altro essendo che il perfezionamento del primitivo sistema del fabbricare nella Grecia, sistema modificato dall'arte coi principj della proporzione, dee reputarsi propria esclusivamente dei Greci che ne furono gl'inventori: essa non ha relazione coll'architettura degli altri popoli, se non in ciò che le arti conservano di comune presso tutte le genti, cioè ha quella sola relazione, cui esse tengono alla natura dello spirito umano. Ma non può ai dorici esclusivamente attribuirsi l'invenzione di quest'ordine. La congettura dedotta dai nomi, allorchè trattasi di Greche invenzioni, è il più fallace degli argomenti. Quante meschinissime congetture hanno soventi volte concorso nel dare alle cose una denominazione, che non ha con esse alcuna diretta relazione? Una equivoca tradizione intorno ad un monumento o ad un artefice bastò talvolta per dar fama ad un paese, e per istabilire una volgare opinione, a cui l'uso a poco a poco venne a conformarsi. I vasi di terra cotta e dipinti, che si trovano nella Grecia e nella Sicilia, ricevettero il nome di *vasi Etruschi*, non perchè siano tali, ma perchè i primi, de' quali siasi avuta cognizione nell'Italia, vennero nelle regioni dell'Etruria scoperti (3). Un'arte non essendo che l'effetto di successivi combina-

(1) Crediamo bene di avvertire che tanto in questi, come ne' passi che anderemo riportando in appresso, ci siamo attenuti al Vitruvio illustrato dal Marchese Galiani.

(2) Sembra che Vitruvio non solo conoscesse ben poco la storia della Greca architettura, ma che altresì veduti non avesse giammai gli antichi monumenti, che dell'ordine dorico sussistevano ai suoi giorni; perciocchè nel lib. IV. cap. III. dice che l'ordine dorico non è il più conveniente per gli edificj sacri. Eppure di quest'ordine erano non solo il partenone ed il tempio di Giove Olimpico, ma anche i grandiosi templi di Pesto, di Agrigento e di altri luoghi Le proporzioni ch'egli dà allo stesso ordine, ci dimostrano che non mai esaminati avea sul luogo i monumenti, ma che attenuto erasi ad imperfette tradizioni, siccome dimostreremo altrove.

(3) Il signor di Quatremère, ci fa sapere che nella Francia venne chiamato per qualche tempo *Pestano* l'ordine dorico, con cui costrutti sono i monumenti di Pesto, forse perchè ignoravasi che monumenti di un ordine perfettamente eguale sussistevano anche nei paesi della Grecia. « Non ci fu (dice egli altrove) nè un primo medico, nè un primo statuario, nè un primo architetto, nè un inventore dell'astronomia. Non

menti, ossia il frutto insensibile dei tempi e delle osservazioni di più uomini, non può additarci un'epoca sicura, in cui ella possa dirsi nata; e perciò le arti, a parlar propriamente, non hanno avuto alcun certo inventore.

Da tutte le anzidette cose convien pure conchiudere, non essersi bene apposti quegli scrittori, che dagli Egizj vollero ai Greci derivata la dorica architettura. E quale rapporto può mai trovarsi tra quegli enormi massi dell'Egitto e le belle proporzioni dell'ordine dorico? I monumenti Egizj non portano che quel carattere monotono ed inelegante che fu loro impresso dalla natura del paese e dai bisogni degli abitanti; ma i monumenti dorici accoppiano alla solidità la grazia, ci fanno sentire i progressi dell'arte, e ci si presentano tanto differenti da quelle moli, quanto dagli Egiziani colossi lo sono le più belle statue Greche. Concedasi pure che nell'architettura Egizia si trovino colonne corte e massicce, e ad un tempo concedasi che colonne non meno corte e massicce si veggano in alcuni dorici monumenti: ma come mai con questa sola analogia potrà dimostrarsi che la Greca architettura sia dall'Egizia derivata? Troppo vaghe ed incerte ne sono le relazioni, perchè se ne possa stabilire un sistema di genealogia. Tale sistema potrà bensì stabilirsi col capitello corintio (essendo che si riscontra una più chiara analogia fra questo ed il capitello Egizio, siccome vedremo) ma non mai coll'ordine dorico, a cui non potrebbe riferirsi che per una somiglianza derivante da un carattere generale, totalmente astratto dalla venustà, e dalla grossolana pesantezza: altrimenti potrebbesi con eguale abuso di analogia conchiudere, che la dorica architettura è dalle Indie ai Greci pervenuta, perchè in que' paesi ancora trovansi monumenti con colonne corte e massicce.

L'ordine dorico non nato nell'Egitto

L'amore della patria, e la brama di dare all'Italia un'architettura tutta di lei propria, fecero dopo la metà dello scorso secolo nascere un nuovo sistema, con cui stabilivasi che l'architettura dall'Egitto passata nell'Etruria, quivi stata fosse riprodotta con quell'ordine che fu detto *Etrusco* o *Toscanico*, e che da questo preso poi avessero i Greci il modello per la loro dorica architettura. Un

Non nella Etruria

ci ha arte, che, a parlar propriamente sia stata inventata; giacchè non potrebbero onorarsi col nome di arti quei deformi saggi, co'quali fu d'uopo dar principio alla pittura, alla scultura ed all'architettura.

tale sistema esposto prima in via di congettura dal signor d'Hancarville nel discorso preliminare alle sue illustrazioni dei vasi Hamiltoniani, venne poi col corredo d'immensa erudizione sostenuto e difeso dal P. Paolo Antonio Paoli nella magnifica opera, da lui pubblicata in Roma nel 1784 col titolo di *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia.* Noi crediam bene di trattenerci alquanto in una quistione per se stessa celeberrima, e che non poca luce potrà spargere sul sistema da noi adottato. Ommettendo di qui richiamare la favolosa storiella di Grosley, è da sapersi che i monumenti di Pesto o Posidonia, antica e distrutta città della Magna-Grecia sul golfo di Salerno, rimasti erano quasi in un totale obblio sin oltre alla metà dello scorso secolo, quando dal Conte Gazzola Piacentino, sommo amatore dell'arti belle, furono richiamati alla luce del mondo letterario. Egli ne fece trarre i disegni, i quali non furono però pubblicati che nell'anzidetto anno 1784, dal P. Paoli. Varj architetti, ed amatori dell'arte si fecero intanto a ragionare su tali antichità con dotte dissertazioni, ed alcuni ne pubblicarono anche le vedute. Ma tutti, trattone forse il solo signor d'Hancarville, erano d'avviso ch'esse Greche fossero, ed all'ordine dorico appartenenti; e di tale avviso era pure il Winkelmann, siccome può vedersi nelle dotte sue *Osservazioni sull'architettura degli antichi* (1); quando il P. Paoli pubblicò la sua opera, colla

Monumenti di Pesto

(1) I monumenti di Pesto sono i più grandi ed i più antichi avanzi che tuttavia sussistano della Greca architettura; ed è quindi cosa stranissima ch'essi abbiano sì tardi risvegliata l'attenzione degli artefici e de' viaggiatori. Cluverio nella sua *Italia antica* non ne fa che un cenno. Ma dappoichè il Conte Gazzola li trasse dall'obblio, molti scrittori si fecero a parlarne, e pel primo il Mazochi, il quale nel 1754, stampò le sue osservazioni sopra Pesto in appendice alla sua opera sulle *Tavole Eracleensi.* E già sino dal 1745, il Barone Antonini erasi proposto di parlare delle antichità di Pesto nella sua descrizione della Lucania, e di fatto ne parlò nella edizione pubblicata nel 1756. Varie descrizioni di questi monumenti furono poi pubblicate con tavole e con magnificenza di stampa e in Londra ed in Parigi, ma con poca esattezza e con non pochi abbagli. Le opere migliori su quest'argomento sono quelle del P. Paoli, le vedute di Pesto pubblicate in Roma dal Piranesi, e *les Ruines de Paestum* pubblicate in Parigi nel 1797 dall'architettto M. Delagardette. Ci duole il dover qui osservare che fra i molti nostri concittadini che fatto hanno il viaggio di Napoli, ben pochi siano quelli che visitate abbiano le rovine

quale sforzossi di togliere alla Grecia que' monumenti, e di esclusivamente all'Etruria attribuirli, dando loro un'epoca remotissima, ed alla Greca architettura di gran lunga anteriore. Ciò egli fece con tale e tanto apparato di erudizione che trasse nel suo sentimento diversi antiquarj, e tra questi l'eruditissimo Abate Fea, il quale intraprese tosto a censurare il Winkelmann ne' suoi commenti alle suddette *Osservazioni*. Ma sedato quel rumore, e più freddamente esaminate le antichità Pestane da valenti architetti, e da insigni e non prevenuti antiquarj, e poste a confronto co' numerosi monumenti che di simil genere sussistono nella Sicilia e nella Grecia, si trovò ch' esse appartengono al vero ordine dorico; e quindi vennero sino dalle fondamenta rovesciate le ingegnose ipotesi stabilite prima dal signor d'Hancarville, e poi dal P. Paoli confermate. Il primo ad entrare in lizza contro del P. Paoli fu l'erudito Cav. Onofrio Boni, a cui molto giovarono le notizie somministrategli dall' illustre e benemerito suo collega ed architetto il signor Giovanni Antolini, che fatto erasi a diligentemente esaminare sul luogo i monumenti Pestani (1). La cosa venne riposta in luce sì chiara, che lo stesso Abate Fea, l'oppositore di Winkelmann, non dubitò di ritrattare alla fine dell' anzidetto vol. III. le opinioni ch' egli manifestate avea contro di quel celebre Tedesco. Tali monumenti vengono pure alla Greca architettura restituiti dal dotto Cav. Francesco Inghirami nella bell'opera, che da lui sta ora pubblicandosi alla Badia di Fiesole intorno ai *Monumenti Etruschi*, *o di Etrusco nome*.

Sistema del P. Paoli intorno ai monumenti di Pesto

Due argomenti assai facili a distruggersi servito hanno di base al sistema del P. Paoli. E primieramente sembra ch' egli lasciato siasi imporre da alcuni luoghi di T. Livio e di Servio, ne' quali luoghi leggesi che gli Etruschi un tempo quasi tutta soggiogarono l'Italia (2). Ma oltrachè quei due scrittori fanno uso di espressioni vaghe e generali, che non debbono perciò intendersi in un senso assoluto;

di Pesto, le quali dopo i monumenti dell' Egitto sono forse le reliquie più grandiose che dagli antichi siano state sino a noi tramandate, ed al confronto delle quali divengono, per così dire, pigmei i monumenti di Pompeja e d' Ercolano.

(1) Veggansi le *Memorie per le belle arti*, *Roma nella stamperia Pagliarini*, T. I. anno 1785 *Architettura*, pag. 127, 145, 161, 177 e 195.

(2) Liv *Historiar. Lib. I. cap. II.* e *Lib. V. cap. XXXIV*. Serv. *ad lib. X. Aeneid.* v. 143.

il solo argomento preso dall' antichità degli Etruschi, e dalle loro conquiste sull' Italia non è certamente bastevole a dimostrare ch' eglino innalzate abbiano quelle fabbriche Pestane. Solino dice che Pesto fu opera dei Dorici dalla Grecia venuti nell' Italia, e Scimno di Chio le attribuisce ai Sibariti, popolo che pure derivato era dai Dorj dell'Acaja (1). Quest'asserzione viene altresì confermata da medaglie, e da iscrizioni antichissime, e da altri autentici monumenti (2). *Ma concedasi pure,* dice il Cavaliere Boni, *agli Etruschi sino dalla loro più antica venuta in Italia la perizia, comune fino alle nazioni dell' America, di fabbricare a grosse pietre squadrate. Vorremo credere perciò che egualmente antico fosse presso di loro il fabbricare colle colonne, e con un ordine regolare di architettura, come sono gli ordini Pestani? Ha provato il P. Paoli (e di qui dovea cominciare) che presso gli Etruschi l'uso delle colonne sia più antico che presso i Greci, o almeno dell' epoca che Strabone al Lib. V. assegna alla venuta dei Greci in Etruria; dicendovi chiaramente che Damarato da Corinto, padre già di Tarquinio Prisco, insieme col figlio l' ornò per mezzo dei molti artefici condotti seco dalla sua patria? Possibile, che mentre Strabone, Plinio, Livio c' istruiscono delle insegne dei magistrati, degli abiti, dei riti, dei giuochi, degli strioni, della musica, e di tante altre minute invenzioni dei Toscani, avessero poi taciuto di una cosa così magnifica, come i portici con colonne, quando hanno parlato di Giunone Cupra, di Giove Capitolino, del laberinto di Porsenna, fatti dagli Etruschi? Pure parlando Plinio dei laberinti famosi mentova le colonne in quello d' Egitto, ed in quello di Lenno, tacendone affatto in quello di Porsenna, che dopo di quelli descrive.*

Equivoco del P. Paoli

Il secondo argomento del P. Paoli ha per base un equivoco derivante dall' ignoranza, in cui a' tempi suoi erasi de' molti monumenti Greci d' ordine dorico, e dalla persuasione, che allora regnava, non essere cioè il dorico de' Greci se non quel medesimo che

(1) Solin. *Polyhistor. cap. VIII.* Scymnus Chius, seu Marcianus Heracleota, *Descriptio terrae. Aug. Vindelicor.* 1600, *pag* 10.

(2) V. Paolini, *Memorie sui monumenti di antichità e belle arti ch' esistono in Miseno . . . . . . ed in Pesto*, pag. 284, Inghirami, *Monumenti Etruschi ec.* pag. 17 e 18. Fea, nel vol. III. della Storia di Winkelmann, pag. 479 e segg.

dai moderni architetti insegnavasi nelle scuole. E di fatto la sua ipotesi divenuta sarebbe verisimile, se le antichità di Pesto ci fossero rimaste come unico monumento di questo genere di architettura, sì che fare non si potesse confronto alcuno fra quelle ed altre antichità dello stesso genere. Ma dappoichè Le-Roy, Stuart, Choiseul, Saint-Non, e tanti altri dottissimi viaggiatori hanno richiamate in piena luce le antichità della Grecia e della Sicilia, si è trovato che gli edificj di Pesto non altr'ordine di architettura ci presentano, fuorchè quello che veggiamo ne' monumenti di Atene, di Corinto, di Samos, di Siracusa, d'Agrigento, e di altre città Sicule e Greche. Laonde è d'uopo concedere o che tali monumenti furono opera dei Greci, o che il Partenone e gli altri più insigni edificj della Grecia furono dagli Etruschi innalzati. Nessuna corrispondenza si ravvisa fra l'ordine architettonico dei monumenti Pestani, e quello che da Vitruvio colle più minute circostanze viene descritto come toscano (1). Ed infatti questo scrittore annovera i seguenti caratteri, come distintivi e proprj del solo ordine dorico: le colonne senza base; e nelle scanalature, quando queste vi siano, i canali minori del semicerchio, uniti ad angolo, senza pianuzzo, o divisione; gli anelli sotto l'uovolo del capitello; le gocce nell'architrave; i triglifi e le metope nel fregio; le gocce scolpite sotto il gocciolatojo. Ora tutti questi caratteri, *ciascuno dei quali*, dice il Cavaliere Boni, *in un ammasso di confuse rovine servirebbe a distinguere un ordine dorico da un toscano*, ci vengono tutti presentati nel tempio maggiore di Pesto ben anco dalle stesse tavole del P. Paoli; ed ivi si vedono chiaramente distinti i triglifi, che secondo Vitruvio sono il più solenne contrassegno dell'ordine dorico (2). E chi mai potrà dunque più a lungo dubitare che i

(1) Veggansi le anzidette *Memorie* del Cavaliere Boni.

(2) Gioverà il qui riferire lo squarcio di una lettera scritta al Cavaliere Boni dal già lodato architetto Giovanni Antolini. *Io le assicuro che tutte le tavole stampate di mia cognizione sono ancora alla metà per spiegare l'effetto della magnificenza e grandiosità di queste moli Il tempio maggiore specialmente e tanto ben conservato e maestoso, che apre il cuore ed incanta; e le sue parti sono così precise da non poter desiderare di più. Si alzano le colonne sopra un basamento a tre suoli, che certamente non erano gli scalini per salire; e sono assicurate da un bel cornicione. Il suo fregio è ornato di triglifi tanto ben conservati*,

monumenti Pestani sieno di architettura dorica (1), ed appartengano non già ad un'epoca anteriore all'assedio di Troja, siccome vorrebbero Hancarville e Paoli, ma ad un tempo vicinissimo a quello in cui tutte fiorirono nella Grecia l'arti belle? E di fatto Strabone, ed altri antichi scrittori ci somministrano bastevoli congetture, perchè abbiasi a credere che gli anzidetti monumenti siano di un'epoca di poco posteriore allo stabilimento de'Sibariti in Posidonia, cioè verso l'anno 220 di Roma, mentre regnava Tarquinio il superbo (2).

Descrizione dei monumenti di Pesto

Ma posciachè le antichità di Pesto ci somministrarono argomento di non inutile discussione, e giacchè, al dire di Winkelmann, ravvisiamo in esse i più antichi monumenti della Greca architettura, ragion vuole che pur ci tratteniamo alquanto nel darne la descrizione (3). Il circuito della città di Pesto presenta una forma allungata ed angolare, che si ristrigne verso occidente. Le mura, di cui sussiste un grandioso avanzo, sono costrutte con grandissime pietre, tagliate in quadro e bislunghe, ed insieme unite senza calce, o cemento: esse portano sulla sommità a certe distanze varie rotonde torricelle: indizj di grosse torri quadrate veggonsi pure negli angoli delle

che sembrano fatti di una decina d'anni indietro. Trovansi tutti all' intorno; e nelle fronti sono undici per parte, compresi li due posti all' angolo, che hanno le metope a loro vicine più larghe che alte; e nei fianchi sono 27 per parte. Nell' aspetto del pronao formato di due pilastri all' angolo, e di due colonne nel mezzo, vi sono pure sensibilmente i triglifi, e se non mancasse affatto il fregio del fianco, forse vi si vedrebbe anche il resto, come apparisce da un triglifo, che rivolta nell' angolo.

(1) Tutto ciò diviene della massima evidenza, quando si faccia il confronto tra il tempio grande di Pesto, ed il partenone. V. Wilkins, *The antiq. of Magna-Graecia*, chap. VI. pl. III. e Stuart and Revett., *The antiquities of Athens*, vol. II. chap. I. pl. II.

(2) V. Magnoni, *De veris Posidoniae et Paesti originibus*; nelle già citate *Memorie* del Paolini.

(3) Pesto è situata in una larga pianura quattro miglia all'incirca oltre il fiume Silaro ed in vicinanza del lido, là dove questo forma un seno, ed offre un amenissimo ritiro tra i due opposti promontorj Minervio ed Enipeo. Questo territorio era ne' tempi antichi fertilissimo e ridente; e celebri sono le rose Pestane cantate dai poeti e antichi e moderni. Ma collo scorrere dei tempi le acque insensibilmente stagnanti e putrefatte resero il territorio paludoso e malsano, e lo ridussero in una triste solitudine. V. Paoli, *De Paesti Topographia* §. VIII.

mura. Conservasi tuttora dalla parte d'oriente una porta intera, di cui diamo la figura al *num.* 3 della Tavola 91, veduta dalla parte esterna. Essa è fatta con un grand'arco di pietre tagliate a conio, lo che dimostra che i Greci sino da quell'epoca conoscevano l'arte di costruire gli archi con pietre in simile guisa tagliate. L'Abate Fea perciò, parlando di questa medesima porta, ci rammenta un luogo dell'Epist. XC. di Seneca, in cui il filosofo fassi a confutare coloro, che facevano Democrito inventore di questi archi, loro rispondendo *che le porte così curvate, e i ponti erano di più antica invenzione*, come più antica è la porta di Posidonia (1). In questo recinto si veggono gli avanzi di due tempj, e di un altro pubblico edifizio, che secondo Winkelmann, sembra essere stato od una basilica, od una balestra od un ginnasio; e secondo Paoli, un atrio ad uso di commercio, o di pubblici affari. Si vegga la Tavola 92, che rappresenta tutt'e tre i monumenti secondo lo stato, in cui ora si trovano (2). I due tempj sono *peripteri*, cioè circondati da un ordine di colonne isolate (3). Il tempio maggiore, che nella Tavola si vede di facciata, e che è il meno danneggiato, ha sei colonne in amendue le fronti; e quattordici in ciascun fianco, comprese quelle degli angoli. Il tempio minore, che si vede di fianco, ha pure sei colonne in ambedue le fronti, e tredici nei lati. La cella era in ambedue chiusa da un muro, giusta il comune uso: quelle del maggiore avea nelle due fronti un vestibolo di due colonne all'ingresso, coi pilastri negli angoli: l'interno era *ipetro*, ossia scoperto ed a due ordini di colonne, l'uno sovrapposto all'altro, di sette colonne ciascuno. Le colonne dell'ordine superiore sono più picciole; ma sì le interne che le esterne di tutt'e tre gli edificj sono scanalate, e di una forma conica, con grande restremazione, od *entasi*; e sono

Porte della città

Tempj di Pesto

(1) Winkel. Storia etc. Tom. III. pag. 4, 32 e 484.

(2) Noi andiamo debitori di questa esattissima tavola all'illustre nostro concittadino il signor Conte Ambrogio Nava, egregio Cavaliere, in cui i modi gentili e gli aurei costumi gareggiano mirabilmente colla coltura dell'ingegno e colla squisitezza del gusto nell'arti belle ed in ogni genere di liberali discipline. Egli ne trasse i disegni sul luogo stesso, dove erasi recato pel solo amor dell'arte, nulla paventando nè i pericoli, nè i disagi del cammino.

(3) Veggasi ciò che intorno alla *divisione dei tempj secondo le loro forme* detto abbiamo nell'articolo della *Religione*, pag. 366 e seg.

composte di quattro pezzi quelle dei due tempj, di tre quelle del terzo edificio. I capitelli hanno semplicemente una rotondità piana ed invece dei così detti *uovoli*, introdotti nei tempi posteriori, hanno immediatamente l'*abaco*, od il *trapezio*, che al di sopra del quarto di rotondo sporge più di quello che soglia sporgere negli altri più antichi tempj della Grecia; lo che arreca al capitello una straordinaria grandiosità, e dinota che questi edificj appartengono alla prima origine della Greca architettura, sebbene il tempio minore, ed il terzo edificio per certa maggiore squisitezza di lavoro sembrino essere di un'epoca alquanto posteriore a quella del tempio grande. La cella del minor tempio non ha che un solo vestibolo nella fronte anteriore con due intere colonne per ciascun fianco, e con due mezze colonne ai due pilastri o cantonate. È da notarsi che nel fondo di essa trovasi un'eminenza in forma di un quadrilungo, la quale probabilmente serviva per un'ara, o fors'anche per sostenere l'edicola o la cappella, in cui conservavasi l'imagine della Deità, siccome sembra all'Abate Fea. La lunghezza del tempio grande è di 230 palmi napolitani, la larghezza, di circa 96. La lunghezza del tempio minore è di 127 palmi, la larghezza, di 55 (1). La cella di ambedue i tempj è alta tre gradini dal piano dell'esterior colonnato del tempio; e tali gradini non meno di quelli che girano tutt'all'intorno, sono di una straordinaria altezza (2). Il terzo edifizio è adorno di nove colonne nelle fronti e di diciotto nei fianchi, contando due volte le colonne degli angoli. Sotto i capitelli veggonsi varj ornamenti di un eccellente lavoro. Quest'edifizio è di circa 205 palmi napolitani in lunghezza, e di circa 92 in larghezza. Ma bastino questi cenni intorno all'architettura di que'sì famosi monumenti. Chi fosse vago di vederne le più minute particolarità, e di esaminarne le piante e le varie parti, potrà consultare le opere di Winkelmann, di Paoli e di Wilkin (3).

Altro edifizio di Pesto

(1) Il palmo napolitano è di otto pollici, e sette linee.

(2) Già avvertimmo altrove, che gli scalini intorno ai templi erano alti e difficili a salirsi; ma essi ad un tempo servivano al popolo per sedervi, non avendo i templi degli antichi una capacità bastevole a contenere grande moltitudine di gente. Cicerone parla di un tempio vicino alla porta Capena, sovra i cui scalini il popolo sedeva.

(3) Le ragioni da noi addotte a favore dell'ordine dorico de' templi Pestani, possono rivolgersi anche contra l'opinione del chiarissimo Presi-

Proporzioni dell' ordine dorico

Rivendicati così all' ordine dorico i monumenti Pestani, conviene ora che pur qualche cenno da noi si faccia intorno alle proporzioni di questo genere d' architettura. Ma innanzi tutto è d' uopo avvertire, che, siccome per *ordine di architettura* vuolsi intendere un composto di colonne, d' intavolamento e di piedistallo, con tutti gli analogi ornamenti; così dalla diversità delle proporzioni non ne viene costituita differenza alcuna, potendosi costruire varie fabbriche tutte di un medesimo ordine, sebbene fossero tutte di proporzioni diverse. Imperocchè l' architettura essendo un' arte d' invenzione e di gusto, non può come le arti meccaniche, andar soggetta ad un calcolo determinato e matematico, ed a regole e misure inalterabili. Essa in ciò imita la natura, la quale in tutte le sue opere lascia bensì apparire un' intenzione, una volontà generale, ed in ciascuna un rapporto delle parti col tutto, e del tutto colle parti; ma nelle varie opere di uno stesso ordine, o della medesima forma e specie presenta una varietà sì grande, che non è possibile di trovare due esseri, o due individui che siano perfettamente eguali, ed abbiano le medesime proporzioni. Ora in tutti i dorici monumenti de' bei tempi le proporzioni, benchè varie da un monumento all' altro, sono però sempre combinate in guisa di produrre sovra i sensi l' impressione della forza, e di far nascere l' idea della solidità congiunta coll' idea della grazia, e dalla convenevolezza delle forme; esse insomma non vanno mai disgiunte da quella proprietà che dai Greci dicevasi *euritmia*, cioè *bella proporzione* nei varj membri

dente G. R. Carli, il quale nella parte seconda delle sue *Antichità Italiche*, pag. 159 e seg. non sembra alieno non solo dall' attribuire que' templi agli Etruschi, ma ancora dall' ammettere l' ordine *Etrusco*, od *Italico*, come il primitivo, da cui derivati poi sieno tutti gli altri ordini di architettura.

Il Wilkin, *Antiquities of Magna-Graecia* fra le molte altre cose assai importanti, ci dà un curioso paragone tra il maggior tempio di Pesto ed il tempio di Salomone in Gerusalemme, del quale abbiamo la descrizione nel capo sesto del primo libro de' Re. Egli crede di riscontrare in ambidue una somiglianza così grande, che converrebbe supporre che gli architetti della Siria e della Grecia stati fossero guidati dai medesimi principj generali nella distribuzione e nelle proporzioni delle parti de' loro edificj. Ma l' ipotesi di Wilkin corre pericolo d' essere tosto rovesciata, quando vogliasi riflettere che il tempio di Salomone fu fondato circa sette secoli prima di quello di Pesto. Veggasi anche la bell' opera dell' architetto Hakewill, *Picturesque Tour of Italy* ec.

dell'architettura. L'ordine dorico perciò ad oggetto di esprimere la solidità e la forza aver dee proporzioni corte. Quindi è che la proporzione *media* dell'altezza delle colonne ne' più bei monumenti dorici è dai quattro diametri e mezzo sino ai cinque e due terzi; dalla quale proporzione si allontanarono di troppo i moderni, dando alla colonna di quest'ordine oltre ad otto diametri, e togliendogli per tal modo quel massiccio e quel grave, ond'era anticamente costituito il suo vero carattere (1). A norma di tali proporzioni anche l'intavolamento era massiccio e grave, perciocchè cominciava dall'essere alto poco meno della metà della colonna, e si alleg-

(1) Il signor Le-Roy (*Ruines de la Grèce, etc.*) assegna tre differenti epoche delle colonne d'ordine dorico; la prima e la più antica, quella in cui le colonne non oltrepassavano i quattro diametri di altezza, come il tempio di Corinto; la seconda quella in cui le colonne avevano di altezza più di cinque diametri e meno di sei, come le colonne del Partenone e del tempio di Teseo ad Atene; la terza, quella in cui le colonne hanno sei diametri di altezza, come il portico di Augusto ad Atene. Dell'ordine grave e massiccio dei primi due stili molti monumenti si veggono e nella Grecia e nella Sicilia; ed il signor Quatremère (Architec. pag. 249) ne presenta una Tavola colle varie dimensioni. Sembra che lo stile della terza epoca sia quello che fu introdotto in Roma forse a'tempi di Vitruvio, ed è il solo riconosciuto da quest'architetto come proprio del vero ordine dorico. Imperocchè egli appunto di questa dimensione favellando racconta la favoletta delle proporzioni dell'uomo dai Joni all'ordine dorico applicate: *quaerentes, quibus rationibus efficere possent, uti* (columnae) *et ad onus ferendum essent idoneae, et in aspectu probatam haberent venustatem, dimensi sunt virilis pedis vestigium, et cum invenissent pedem sextam partem altitudinis esse in homine, ita in columnam transtulerunt* (lib. IV. cap I.) Dalle quali asserzioni di Vitruvio si fa evidente ciò che noi già abbiamo accennato, non aver egli cioè conosciuta nè l'origine cronologica, nè il vero carattere dell'ordine dorico, nè i più insigni monumenti che di esso sussistevano nella Grecia a' suoi tempi. Laonde è d'uopo col suddetto signor Quatremère conchiudere, che noi siamo oggi assai meglio di Vitruvio istruiti intorno alle vere proporzioni della dorica architettura. Gioverà l'aggiugnere qui il giudizio, che di questo scrittore ci fu pur lasciato anche dal celebre P. Lodoli: *Frattanto sappiasi che l'altre cose scritte da Vitruvio non corrispondono all'ampollosa sua definizione, e che in conseguenza togliendo di qua e di là qual rapsodista le sue definizioni, le sue regole; le sue massime servirono piuttosto ad erudizione, di quel che state sieno deduzioni di scientifici principj chiaramente prima stabiliti.* Elementi dell'architettura Lodoliana, pag. 199.

geriva a misura che le colonne si alzavano, talchè potrebbesi determinarne la sua proporzione media ad un terzo dell' altezza della colonna.

Piedistilo

Ma i Greci ad oggetto di togliere allo sguardo la troppo dura impressione delle corte proporzioni, innalzarono sempre quest' ordine sopra un piedistilo proffilato, ristrignentesi per varj gradini, e della altezza generalmente di un diametro della colonna. Eglino con tal mezzo aggiugnendo un sostegno massiccio diedero a quest' ordine una grazia, un' eleganza particolare, senza punto distruggerne il carattere solido e grave; nella stessa guisa appunto, dice un illustre scrittore, che l' Ercole di Glicone è per noi divenuto il complesso di tutte le idee, che formarci possiamo della forza e della robustezza in un corpo, ma la statua di Glicone non è perciò nè pesante, nè priva di grazia e leggerezza; perciocchè l' estrema espressione di una qualità vien sempre è in contatto coll' espressione della qualità opposta. E grazia e leggerezza aggiungono pure a quest' ordine e la scanalatura delle colonne ed il bello ed opportuno compartimento de' triglifi, e gli ornamenti delle metope, fregiate di scudi, di teste di animali, e d' ogni altro genere di bassi-rilievi.

Frontone

Anche il frontone, ornamento proprio dei templi di quest' ordine, sebbene rappresenti l' alzata e l' unione delle due ale del tetto, nondimeno elevandosi insensibilmente in triangolo, finchè termina in un punto solo, e quasi aereo, ci fa nascere la più giusta idea della leggerezza. I bassi-rilievi poi, onde veggiamo per lo più ornato l' interno di detto triangolo, i vasi e le statue che sorgono sulla cornice, ossia sui due lati, e sul vertice stesso, grande bellezza aggiungono all' edificio tutto (1). Finalmente dovendosi considerare come un distintivo proprio di quest' ordine tutto ciò che tende a produrre ed a conservare l' idea della forza e della solidità, ne venne per conseguenza l' uso di addensare le colonne.

Condensamento delle colonne

Quindi è che in quasi tutti gli antichi monumenti dorici le colonne sono poste a piccioli intervalli le une dalle altre; nel che consiste appunto la densità, detta *asperitas* dai Latini, la quale propriamente non è altro che un ristrignimento degl' intercolunnj. In alcuni di essi monumenti vedesi l' intercolunnio ristretto ad un solo diametro ed un quarto; altri non ne hanno che un diametro, ed alcuni altri ne hanno meno ancora. Da così fatto ristrignimento degl' intercolunnj, e dalla grande larghezza

(1) Veggasi ciò che detto abbiamo intorno al frontone del tempio di Giove in Olimpia. *Religione*, pag. 370 e seg.

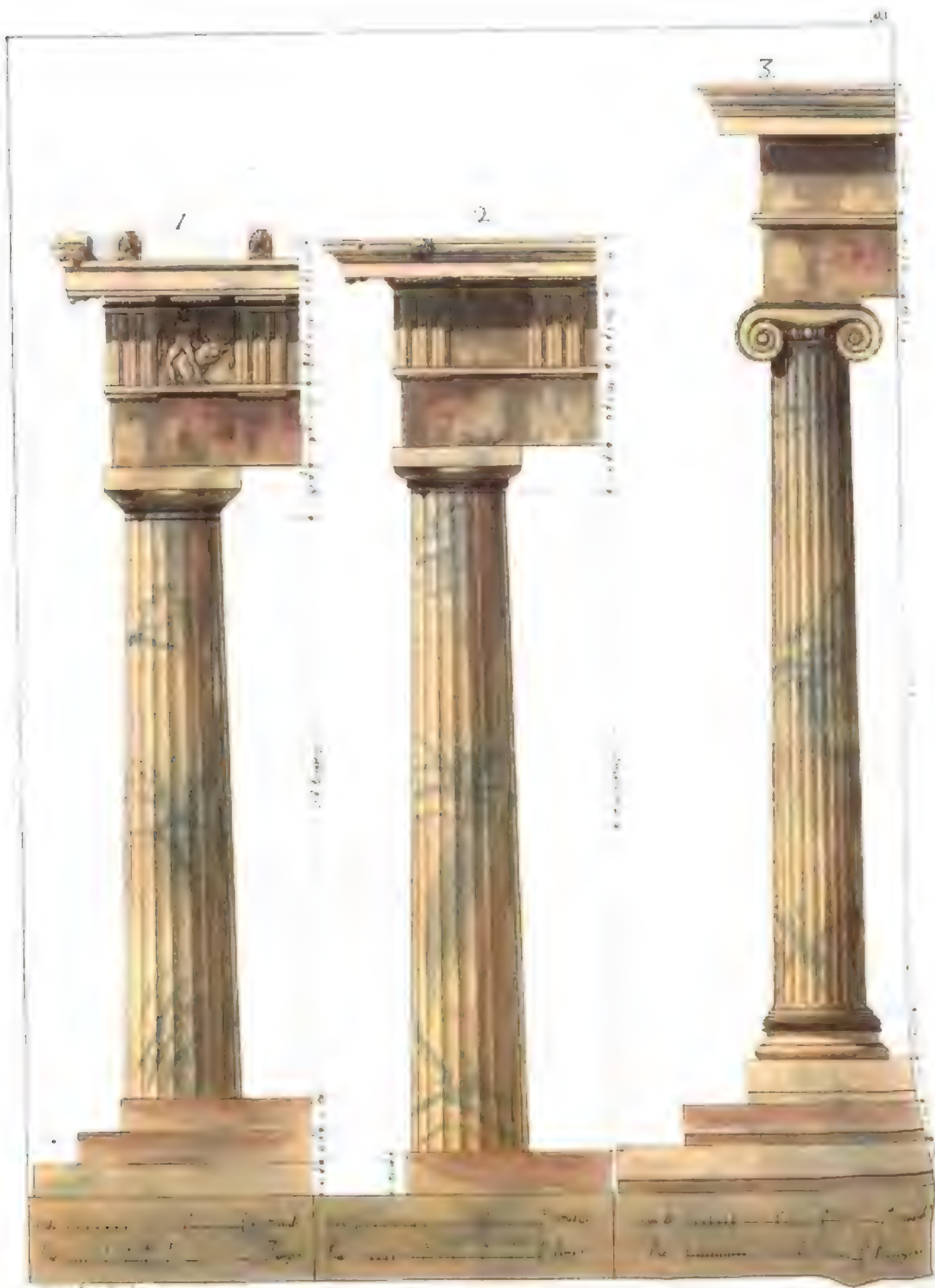
de' capitelli, ne viene che le cimase sembrano quasi toccarsi in alcuni edificj; lo che porta ad un altissimo grado l'effetto della solidità e dell'energia. Noi chiuderemo questo paragrafo col riportare tre esempj di dorica proporzione, tratti da tre dei più famosi monumenti. Nel primo (vedi la Tavola 91 *num.* 4) è rappresentata una parte dell'anteriore facciata del tempio grande di Pesto, cioè una colonna con parte del cornicione e del frontispizio. L'altezza della colonna è di quattro diametri ed un terzo, il suo diametro inferiore è di otto palmi napolitani, il superiore di sei palmi. Nel secondo (vedi la Tavola 93 *num.* 1) è una colonna con parte dell'intavolamento del Partenone. Questa colonna ha cinque diametri ed un terzo di altezza: il suo diametro inferiore è di sei piedi parigini, due pollici ed otto linee; il superiore, di quattro piedi e sette pollici. Nel terzo (vedi la Tavola 93 *num.* 2) è riportata la colonna parimenti con parte del cornicione de' Propilei di Atene. La sua altezza è di cinque diametri e tre quarti: il suo diametro inferiore è di quattro piedi parigini e nove pollici, il superiore, di tre piedi, otto pollici e sei linee. A tutt'e tre le figure abbiamo contrapposte le dimensioni in moduli, onde si possano più agevolmente determinare le proporzioni delle parti più minute. Le dimensioni stesse dei diametri ben ci fanno vedere la grande estensione ossia grossezza della circonferenza di queste colonne; estensione imponente, innanzi alla quale lo spettatore è costretto a soffermarsi tutto d'altissima maraviglia compreso (1).

Esempj di proporzione dorica

Ma nulla gioverà meglio a darci una giusta ed altissima idea della dorica architettura quanto la intera rappresentazione di alcuno degli anzidetti monumenti. Noi daremo principio dal Partenone (2),

Partenone

(1) Secondo Wheler e Spon, le colonne del Partenone hanno 17 piedi 1/2 di circonferenza. Assai larghe perciò ne sono in proporzione le scanalature delle colonne e di questo tempio e de' Propilei e de' templi di Pesto e di quello di Girgenti. Diodoro dice che ciascuna scanalatura delle colonne del tempio di Giove Olimpico a Girgenti poteva contenere un uomo, col che egli ci dà un'idea sensibile della grossezza di queste colonne, supponendosi che ognuna avesse venti scanalature, giusta i precetti di Vitruvio. V. Winkel. *Storia ec.* T. III. pag. 119.

(2) Dicevasi *Partenone* il tempio di Minerva, la quale sotto il nome di *Parthenos*, cioè *Vergine*, era specialmente adorata nell'Acropoli di Atene.

edificio, se non il più grandioso, certamente il più bello, il più perfetto, il più celebre che stato sia eretto sotto il governo di Pericle, e colla direzione di Fidia. « Lo spettatore (dice Stuart) anche nello stato in cui ora trovasi il monumento, non può ad esso accostarsi, senza provare una viva commozione all' aspetto di quelle imponenti reliquie di una passata grandezza. Avvezzi, come noi eravamo alla magnificenza degli edificj di Roma antica e moderna, ed anche da ciò che avevamo letto od udito vie più prevenuti a favore di quello ch' eravamo per ammirare, trovammo nondimeno che l'idea da noi fattaci era di gran lunga al disotto della realtà (1) ». Ad oggetto però di dare ai leggitori un'imagine, per quanto è possibile, la più compiuta di questo celeberrimo monumento, noi camminando sulle orme dello stesso Stuart ci porteremo ai tempi, in cui esso conservavasi tuttavia intero, benchè ridotto ad uso di moschea, cioè all'anno 1676, in cui fu diligentemente visitato dal Cavaliere Giorgio Wheler, e dal Dottore Spon (2). Noi però non parleremo qui che della sola architettura, riserbando all' articolo della scultura tutto ciò che riguarda le statue ed i bassi-rilievi (3). « Esso (dice Wheler) giace quasi nel mezzo della cittadella, ed « è intieramente fabbricato in marmo d'una bianchezza ammirabile « (marmo pentelico). La sua lunghezza è più che il doppio della « larghezza; l'una ha 217 piedi e 9 pollici, e l'altra 98 piedi e

(1) Stuart, *Antiq. of Athen.* Allorchè Stuart visitò Atene, sussistevano tuttavia nel Partenone, benchè mal conci, i bassi-rilievi, ed i simulacri che da Lord Elgin trasportati furono a Londra. Ora questo monumento trovasi nello stato il più deplorabile; e forse dopo non molti anni potrà dirsi che *etiam periere ruinae*, ovvero più non ne sussisteranno che il luogo e la memoria, essendo che i Turchi fanno continuamente uso di que' preziosi avanzi per la costruzione delle loro case. Chi amasse di vedere in quale stato si trovi il Partenone, potrà consultare i viaggi di Hobhouse, pag. 338, e di Dodwell, pag. 321.

(2) Nel 1687, essendo Atene assediata dalle truppe Venete sotto il comando del Provveditor Morosini, e del Conte di Koenipsmark, cadde una bomba sul Partenone, di cui i Turchi fatto aveano un magazzino di polvere, e lo ridusse allo stato, in cui fu veduto da Stuart e da Revett.

(3) Chi fosse vago di esaminare tutto ciò che gli antichi scrissero intorno a questo maraviglioso edificio, potrà consultare la *Cecropia*, e le *Lectiones Atticae* del Meursio nel IV. e V. volume del Gronovio, *Thesaurus antiquitatum Graecarum.*

« 6 pollici (1). Vi si ascende per cinque scaglioni, che sembrano « destinati a servire di base al portico. Questo è formato di co- « lonne scanalate, d'ordine dorico, che regnano all'intorno di tutto « il monumento, e s'innalzano immediatamente sugli scaglioni. Tali « colonne sono in numero di quarantasei; otto in ciascuna facciata, « anteriore e posteriore, e diciassette in ciascun lato, contando « due volte quelle degli angoli. Esse hanno 42 piedi di altezza, e « circa 17 piedi 1/2 di circonferenza: l'intercolunnio è di 7 piedi, « e 4 pollici. Ciascuna facciata è adorna di un frontone: un fregio, « che fa esteriormente il giro della cella, è ripieno di figure sto- « riche di un'esecuzione la più bella. Le figure ond'è ornato il fron- « tone, detto dagli antichi *aquila* (2), alla distanza in cui si veg- « gono, sembrano di grandezza naturale ». Wheler passa quindi a descrivere le figure del frontone d'occidente, su cui egli credette di ravvisare la rappresentazione della nascita di Minerva, suppo- nendo che il tempio avesse nella facciata occidentale il suo principal ingresso. Noi parlando delle sculture di quest'edificio, e attenendoci

(1) Spon ci fa sapere che le misure furono prese in piedi francesi. Ci ha nondimeno qualche differenza fra queste dimensioni, e quelle di Le-Roy, adottate anche da Barthelemy. Secondo Le-Roy, la lunghezza è di 214 piedi parigini, 10 pollici, 4 linee; l'altezza, di 65 piedi: la prima di queste misure corrisponderebbe a circa 227 piedi Greci, la seconda, a 68 piedi e 7 pollici. Questo tempio chiamavasi anche *Hecatompedone* (100 piedi) dal quale vocabolo sembra che ce ne venga chiaramente indicata la larghezza. Le-Roy ha realmente trovato che il fregio della facciata era lungo 94 piedi parigini, e 10 pollici, misura che appunto corrisponderebbe ai 100 piedi Greci. Alcuni hanno creduto che questo tempio fosse un perfetto quadrato, perciocchè Plutarco nella vita di Pericle dice che *Ittino e Callicrate edificarono il tempio di Pallade, ch'era largo cento piedi per ogni verso*. Di tale opinione sembrano essere stati l'autore dell'*Etimologico*, ed il Meursio. Ma Plutarco non parla che della larghezza, cui egli determina più particolarmente, perchè questo tempio aveva due opposte facciate; e Pausania scrive che il *Partenone* fu detto da alcuni *Hecatompedone* non per la sua grandezza, ma bensì per la sua forma e convenevolezza. Che che ne sia però delle autorità degli scrittori, tale opinione si opporrebbe al fatto, giacchè la pianta del tempio misurata sul luogo presenta una lunghezza che oltrepassa il doppio della larghezza.

(2) Veggasi ciò che noi detto abbiamo intorno ai *Frontispizj* dei tempj Greci; *Religione* ec. pag. 367.

all'opinione di Ennio Quirino Visconti, dimostreremo che in questo frontone era anzi rappresentata la gara tra Minerva e Nettuno intorno al nome da imporsi ad Atene, e dimostreremo ancora che il principal ingresso del tempio doveva essere nella facciata d'oriente, nel cui frontone era rappresentata la nascita di Minerva; ma le figure di questo frontone erano già interamente distrutte ai tempi di Wheler, ad eccezione, dice egli, di una parte di un cavallo marino.

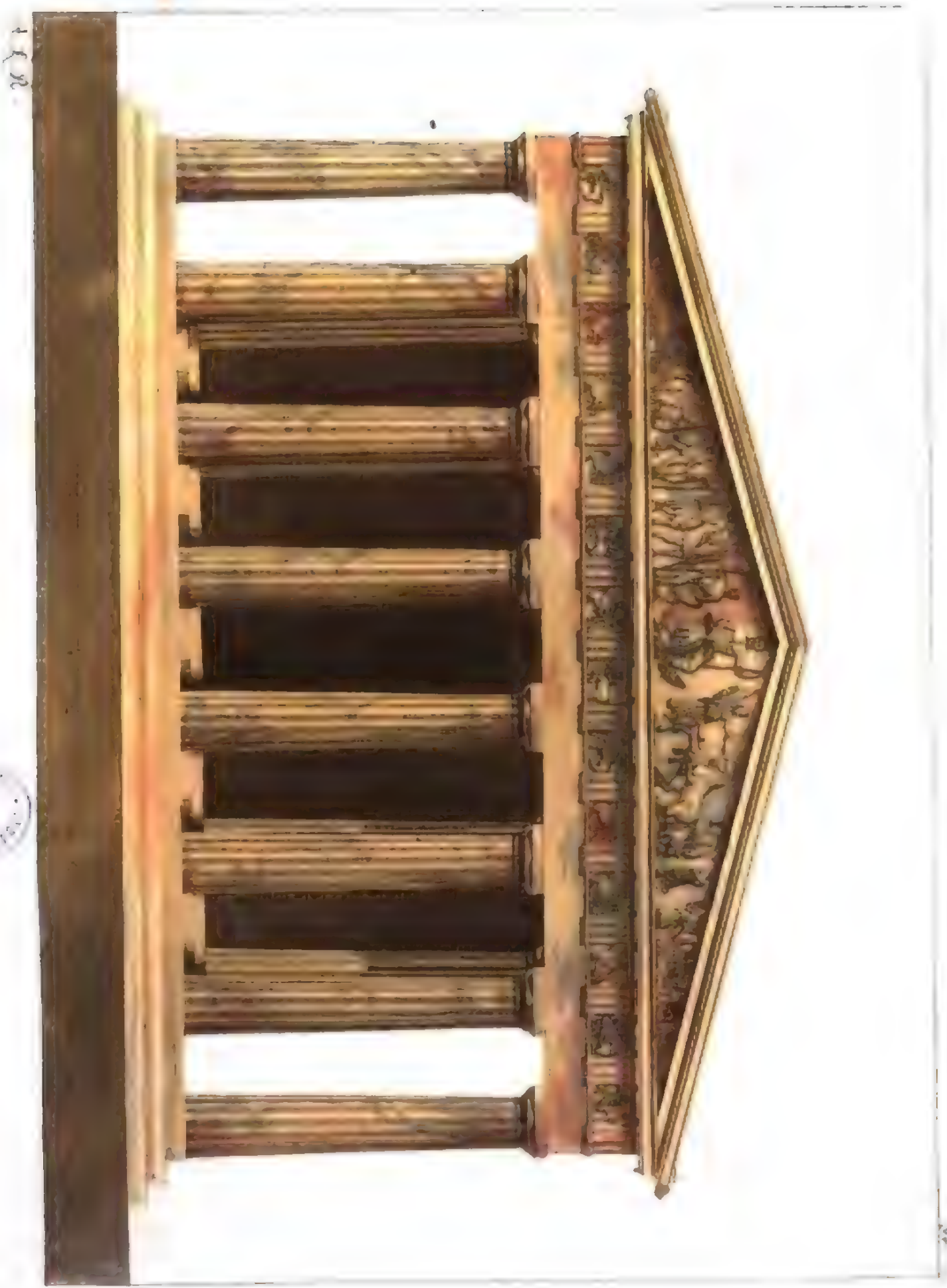
Cella del Partenone

« La cella del tempio (continua Wheler) al di fuori è di 158 « piedi di lunghezza, e di 67 piedi di larghezza. Prima di passare « dal portico all'interno del tempio, si trova il *Pronao* (1), che « ha 44 piedi di lunghezza (cioè quasi il terzo di lunghezza della « cella) e la cui soffitta è sostenuta da sei colonne scanalate dello « stesso ordine e della stessa dimensione di quelle del portico. Nel « luogo d'una di queste colonne noi vedemmo una massa di pietre « e di calce, e ci venne riferito, che il Kislar-Aga l'avea fatta co« struire per sostegno della soffitta, non avendo potuto trovare una

(1) Intorno alle varie parti dei templi de' Greci veggasi pure ciò che riportato abbiamo nella *Religione ec.* pag. 367 e segg.

Notisi però che il luogo detto da Wheler *Pronao* era certamente l'*Opisthodomo*, in cui si conservava il pubblico tesoro. Stuart di fatto ci avverte che un muro trasversale divideva la cella in due parti ineguali, e che dalla porta si entrava tosto nella parte meno estesa, e da questa nella più grande. Ora siccome per leggi antiche ed inviolabili era prescritto che i tempj degli Ateniesi riguardassero l'oriente, così da questa parte essere dovea indubitatamente la porta principale. Ma allorchè il tempio fu convertito in uso cristiano, venne chiusa la porta d'oriente, dovendosi ivi collocare la mensa della comunione, giusta il costume della chiesa Greca, e perciò non vi rimase aperta che quella d'occidente, per la quale entrarono e Wheler e gli altri viaggiatori. Da questa parte era dunque non il *Pronao*, ma il Postico, pel quale entravasi immediatamente nella meno estesa parte della cella, ossia nell'*Opisthodomo*, divenuto per tal modo una specie di vestibolo, e quindi si passava nella parte più estesa, dove dai Greci Cristiani stato era costrutto il santuario. In questa parte, e non distante dalla *lunga porta*, di cui parla Wheler, era anticamente il famoso simulacro colossale di Minerva composto d'oro e d'avorio, ed una delle più bell'opere di Fidia. Essendo la pianta del Partenone simile a quella del tempio di Giove Olimpico in Elide, la suddetta statua di Minerva avrà occupato il luogo, che nella Tavola 57 da noi riferita nell'articolo della *Religione*, viene occupato dal simulacro colossale di Giove.

« pietra bastevolmente grande da sostituirsi all'antica colonna, che « si era fracassata, sebbene avesse impiegati due mila scudi per « questa riparazione. Dal *Pronao* noi entrammo nel tempio per una « lunga porta che è nel mezzo della facciata; ma il mio compagno « ed io non fummo tanto sorpresi dall'oscurità che vi regnava, « quanto lo era stato il signor della Guilletière, perchè noi ave- « vamo già osservata la stessa cosa in altri tempj de' Gentili. I « Cristiani allorchè consecrarono questo al culto del vero Iddio, « vi fecero un'apertura verso l'oriente per darvi adito alla luce, « ed è tuttavia la sola che vi si scorga al presente. Eglino vi co- « strussero eziandio un santuario in semicerchio, secondo il loro « costume; ed i Turchi hanno quasi nulla cangiato a questa di- « sposizione. Tale santuario era separato dal rimanente del tempio « per mezzo di colonne di diaspro, due delle quali si veggono tut- « tora da ciascun lato. Nell'interno del santuario è un baldacchino « sostenuto da quattro colonne di porfido con capitelli corintj di « un bel marmo bianco: i Turchi lo hanno egualmente conservato, « ma ne hanno levata la santa mensa che vi era sotto. Al di là « del baldacchino sono due o tre scaglioni in semicerchio, sui quali « star soleano il Vescovo ed i sacerdoti nel tempo della comunione « ne' giorni festivi. Il Vescovo, in luogo più elevato di quello del « restante del clero, stava assiso sur un seggio di marmo, che si « vede ancora al di sopra degli scaglioni, presso la finestra. Alla « destra ed alla sinistra della cella, e dal lato della porta si vede « una specie di portico a due ordini di colonne: se ne contano « ventitrè nell'ordine superiore, e soltanto ventidue nell'ordine in- « feriore, perchè non ne fu posta alcuna dinanzi alla porta per « non impedirne il passaggio. Ci venne dimostrato il luogo, dove « un tempo erano due melaranci di marmo, che furono di là le- « vati, ad oggetto di trasferirli a Costantinopoli: il vascello, su « cui venivano trasportati, perì nel tragitto. La volta, che i Greci « hanno aggiunta al di sopra dell'altare e del coro, è adorna di « una pittura in mussico, rappresentante la Vergine, che i Turchi « vi hanno pure lasciata. Questo tempio esteriormente era coperto « con grandi grondaje di pietra; nella moschea se ne vedono al- « cune che sono cadute ». Tale era lo stato del Partenone a' tempi in cui fu veduto da Wheler e da Spon (1). Questo tempio era

(1) Wheler ec. *Voyage en Grèce*, Tom. II. pag. 129-138.

pertanto di quel genere detto da Vitruvio *Periptero*, ossia con un ordine di colonne tanto nelle due fronti, cioè nel Pronao e nel postico, quanto nei lati; ed era pure di quella specie detta dallo stesso Vitruvio *Eustilo*, ossia a giusto intercolunnio. Esso apparteneva altresì a quel genere chiamato dallo stesso Vitruvio *ipetro*, cioè con un doppio ordine di colonne nell'interno, le une alle altre sovrapposte, e dal muro distanti in guisa che formavano una specie di portico. Esso finalmente era *ottostilo*, cioè avea otto colonne in ciascuna delle due fronti.

Innalzamento esterno del Partenone

Ora colle anzidette notizie somministrateci da Wheler, e colle figure tracciate da Stuart non sarà cosa difficile il presentare quest'edificio tanto nell'esterno innalzamento, quanto nell'interiore costruzione. Noi però ci asterremo dall'aggiugnerne la pianta, essendo essa di figura perfettamente simile a quella del tempio di Giove Olimpico in Elide, di cui Pausania ci ha trasmessa un'ampia descrizione, e di cui ragionato abbiamo noi ancora diffusamente nell'articolo della *Religione* (1). Nella Tavola 94 è dunque rappresentato l'esterno innalzamento del Partenone. La facciata è quella d'oriente, nella quale, siccome abbiam detto, essere dovea l'ingresso principale (2). Essa nella sua figura e dimensione era totalmente simile a quella d'occidente, la meno danneggiata anche a' tempi di Stuart; ma nel suo architrave avea alcuni pertugi triangolari, ne' quali stavano forse un tempo conficcati gli uncini ond'erano sostenuti i festoni, od altri ornamenti, di cui sembra che questa sola fronte andasse decorata; circostanza che rende sempre più certo ciò che detto abbiamo, essere stato cioè questo il vero *Pronao*, in cui era la principale facciata del tempio. Affinchè poi abbiasi un'idea del modo, con cui erano insieme collegati i varj massi del marmo pentelico, ond'era costrutto questo monumento, gioverà il qui riferire un'importantissima osservazione fatta dallo Stuart nel misurare gli scaglioni

(1) Pag 72 e segg. Veggansi ivi le Tavole 50, 57 e 58, nelle quali sono la pianta, l'elevazione, l'uno e l'altro *Pronao*, e l'interno del tempio di Giove Olimpico in Elide.

(2) Nell'articolo della *Religione* pag. 365, detto abbiamo che i templi degli antichi aveano la facciata rivolta verso oriente. Ivi abbiamo pure avvertito, che, secondo Vitruvio ed Igino, venne poi introdotto l'uso di rivolgere i templi all'occidente. Sembra però che gli Ateniesi non mai siansi allontanati dalla pratica antica.

del portico. « I massi di marmo (dice egli) onde sono costrutti gli
« scaglioni, veggonsi solamente uniti nelle loro contigue estremità,
« che sembrano quasi non formare che una sola massa su tutta
« l'altezza dello scaglione. Quest'apparente unione va continuando
« a qualche distanza sotto il portico. Ad oggetto di ben determi-
« nare una sì perfetta connessione, mi feci a seguire la traccia di una
« commessura, in guisa che non potessi più dubitare della sua
« esistenza: ritornando poi al principio di detta traccia, ossia al
« taglio dello scaglione, ne spaccai col martello nel luogo stesso
« della commessura un pezzo che verificò le mie congetture; giac-
« chè in questo frammento, di cui una metà apparteneva ad un
« masso, e l'altra al masso contiguo, le due parti erano così for-
« temente unite, come se mai state non fossero disgiunte. Io trovai
« ancora altri esempj di tale unione, ma sempre nelle commessure
« perpendicolari, non mai nelle orizzontali ».

Interno del Partenone

Noi abbiamo già veduto che questo tempio era internamente *ipetro*, cioè a due ordini di colonne, le une alle altre sovrapposte. Esso era dunque diviso in tre navate, le quali pel doppio ordine delle colonne doveano necessariamente alzarsi ad un punto di 10 o 12 piedi parigini più che la soffitta, ossia più che la volta dell'esterno peristilo. E di fatto nel maggior tempio di Pesto, di cui i due ordini delle interne colonne sono conservati, vedesi tuttora che l'intavolamento del secondo ordine ascende sino ad un terzo dell'altezza del frontone. Da queste circostanze, e dalla nota altezza del colosso di Minerva, ch'era di 47 piedi, compresa la base, il signor Quatremère conchiude che l'interno del Partenone dovea essere alto circa 54 piedi (1). Ma l'*ipetro*, secondo Vitruvio, essere dovea scoperto nella parte o nella navata di mezzo (2): e qui ritornano perciò in campo le quistioni già da noi fatte nell'articolo della *Religione*, pag. 364, 373 e segg., dove abbiamo riportate le ipotesi di Stuart e di Quatremère; opinando il primo, che tali tempj fossero nelle intemperie coperti con padiglioni, o con vele orizzontalmente collocate, ed il secondo, con una volta, o con una soffitta, nella quale, e nel sovrapposto tetto, fosse praticata un'apertura o finestra ver-

(1) *Jupit. Olymp.* pag. 281.

(2) *Medium autem sub divo est sine tecto.* Lib. III. cap. I. verso la fine.

ticale, con tal arte che all'uopo potesse chiudersi, e d'onde entrasse poi la luce nell'interno del tempio. Stuart pertanto congettura che il *parapetasma* di Giove, di cui parla Pausania nella sua descrizione del tempio d'Olimpia, ed il *peplo* di Minerva, il quale portavasi nella solenne processione delle *Panatenee*, servissero anche per coprire le celle, in cui veneravansi i simulacri colossali di quelle due Deità, opere ambedue di Fidia. Ma quanto al *parapetasma*, già altrove dimostrato abbiamo, ch'esso soleva appendersi alla soffitta, e collocarsi verticalmente; perciocchè in certe circostanze veniva calato sino al suolo onde nascondere ai profani l'aspetto degli idoli e dei santuarj (1). Quanto poi al *peplo* di Minerva, non dee negarsi ch'esso, giusta Polluce, servisse a due usi, cioè per vestirne la statua, ed anche per istendersi sopra di essa (2), e non dee negarsi ancora che fosse bastevolmente ampio, perchè spiegare vi si potesse lungo il tetto in guisa da coprirne fors'anche tutta la cella; tanto più che lo spazio tra le colonne non oltrepassava i trenta piedi. Quest'ipotesi va nondimeno a due difficoltà soggetta. E primieramente, essendo in questo tempio, come in quello d'Olimpia, raccolte e statue e dipinture dei più insigni maestri, ed altre pregiabilissime cose, ed essendo il simulacro stesso della Dea, un lavoro magnifico, sontuoso, composto d'oro e d'avorio, e con somma dilicatezza dipinto, non sembra verisimile che oggetti sì preziosi non fossero dall'intemperie difesi che col peplo, il quale non altro era se non una specie di veste (3). In secondo luogo non sembra pur verisimile che il peplo di Minerva, lavoro egregio delle più scelte vergini, sul quale erano tessute le imprese della Dea contro de' Giganti, e le immagini di Giove, degli eroi, e di quegli uomini che più si erano per magnanime azioni distinti, venisse per tal modo esposto alle pioggie, ai venti, ed alla sferza di un cocentissimo sole. Avendo però quest'ipotesi i suoi fautori, ed essend'essa conforme a ciò che dei tempj *ipetri* afferma Vitruvio, noi abbiamo creduto

Il medesimo interno scoperto

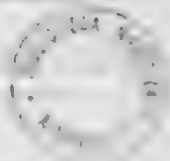
(1) V. Pausania Lib. V. cap. XII.
(2) Poll Lib. VII. cap. XIII.
(3) Tucidide ci fa sapere che l'oro impiegato in questa statua pesava quaranta talenti, somma che, secondo Stuart, corrisponderebbe a 120,000 lire sterline, circa 3,000,000 di lire tornesi, giusta l'editore francese dell'opera dello stesso Stuart.

bene di esporre nella Tavola 95, l'interno del Partenone scoperto e senza tetto (1).

Il medesimo nell'ipotesi che fosse coperto

Maggiore probabilità sembra che abbia l'ipotesi del signor Quatremère. Imperocchè se il Partenone era perfettamente simile al tempio Olimpico dell'Elide, esso dovea al pari di questo essere internamente coperto con una soffitta o con una volta. Noi abbiamo già veduto altrove con qual arte sapessero i Greci nella sommità dei loro tempj più grandi praticare una specie di finestre verticali da chiudersi ed aprirsi, secondo che fosse dal bisogno o dalle circostanze richiesto; e veduto abbiamo, che in tale guisa esser dovea costrutta la soffitta dell'Olimpico, giacchè con questa sola ipotesi conciliarsi potrebbe ciò che di quel tempio scrissero Pausania, Strabone e Vitruvio. Un fortissimo argomento a favore di quest'ipotesi ci viene pure somministrato da Plutarco, il quale parlando del tempio di Cerere in Eleusi, dice chiaramente, che l'architetto Senocle vi avea internamente praticato un occhio, ossia un'apertura nel colmo. Ora questo tempio, giusta la descrizione dello stesso Plutarco, era perfettamente *ipetro*; giacchè Corebo vi avea nella cella innalzato il primo ordine di colonne, e Metagene il secondo; e nondimeno, contra le prescrizioni di Vitruvio, esso avea un colmo od una sommità, ossia una volta od una soffitta, in cui stata era praticata la detta apertura onde illuminarne l'interno. È da notarsi ancora che questo tempio avea avuto incominciamento da Ittino, e che perciò esso appartiene alla stessa epoca, ed in parte al medesimo architetto del Partenone. Che poi la cella del Partenone fosse coperta con una volta, possiamo anche congetturarlo con qualche asseveranza da una lettera di un officiale dell'armata Veneta, il quale fu presente all'assedio ed alla resa dell'Acropoli nel 1687 e 1688. *Era detto tempio*, così egli scrive, *in forma di parallelogrammo: le mura composte di famosissimo marmo bianco, le colonne che l'accompagnavano erano al numero di 60, sopra le quali posava un cielo di grandissima mole; in alcuni luoghi per ornamento vi erano alcune cupole, le di cui estremità si componevano di mattoni a musaico; in una di queste cadde la bomba* (2). Ora che cosa mai

(1) Questa Tavola e la seguente sono opera del chiarissimo nostro pittore ed architetto Alessandro Sanquirico.

(2) *Lettere memorabili ec. di Bulifone.* Napoli, 1695, vol. II. pag. 118.

si oppone perchè quel *cielo di grandissima mole* debba intendersi appunto per un coprimento a volta? Stuart è d'avviso che tale coprimento non fosse che l'opera de'Greci moderni, essend'esso adorno di cupole nella stessa guisa che lo sono il tempio di Santa Sofia, e più altri templi dagli Augusti di Costantinopoli innalzati. Ma a noi sembra che due cose debbansi nella suddetta relazione distinguere, primieramente il *cielo*, poi le *cupole fatte per ornamento*. E certo che quel *cielo*, il quale di grandissima mole posava sopra le colonne, tanto più essere potea opera degli antichi Greci, quanto che l'autore non ci dice che fosse di mattoni, siccome chiaramente afferma delle cupole, e perciò ci lascia luogo a credere che anzi fosse di quello stesso *famosissimo marmo bianco*, ond'erano composte le mura. Le sole cupole con mattoni a mussaico erano forse gli ornamenti aggiunti da'Greci Cristiani. Laonde noi per avventura ci apporremmo non male se affermar volessimo che tali cupole siano state costrutte in que'luoghi, dove nella volta erano un tempo, giusta l'anzidetta ipotesi, le aperture verticali per dar lume al tempio. Quell'espressione di *cielo* ci fa altresì credere che il coprimento fosse concavo, e perciò a volta; la qual cosa non dee sembrare strana; essendochè l'arte di costruire le volte fu dai Greci prima che dagli altri popoli conosciuta (1). Noi di fatto già veduto abbiamo che la porta di Posidonia è formata con un grand'arco di pietre tagliate (2). Il tempio stesso di Eleusi, di cui parlato abbiamo pocanzi, essere dovea a volta, od a soffitta arcata, giusta l'espressione di Plutarco,

(1) Vedi Millin, *Dictionn. des beaux-arts*, Paris, 1806, Tom. III, pag. 821.

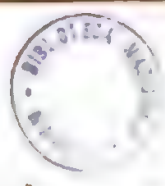
(2) Strabone nel lib. III. dice che alcune cloache di Roma antica, alte e larghe al segno che vi poteva passare un carro carico di fieno, erano fatte con volte di pietra. Con tali volte è pur fatta la cloaca massima, opera probabilmente di Greci architetti, essendo che Damarato di Corinto padre di Tarquinio Prisco, venuto era a stabilirsi nell'Etruria con una turba di artefici, per testimonianza di Strabone e di Plinio; nè perciò parer dee cosa improbabile che il figliuolo fatto Re di Roma, abbia pure in questa città introdotti gli architetti Greci. Veggasi il Winkelmann, *Storia ec.* Tom. III. pag. 32 dove egli dimostra l'inganno di Perrault nel supporre che gli antichi ignorando l'arte di costruire gli archi fossero costretti a far sì che gli architravi passassero da una colonna all'altra, e che in mancanza di pietre d'una determinata grandezza vi supplissero col tenere l'una all'altra vicine le colonne.

la quale letteralmente tradotta, suona, *Senocle alzò la lanterna sopra il colmo del santuario.* Pausania nomina sei edificj con volta rotonda, e fra questi un tempio accanto al Pritaneo di Atene; e sebbene questo scrittore non parli che di edificj rotondi, la sua asserzione ci rende nondimeno consapevoli che le volte, fossero esse di marmo o fossero di legno, non erano ai Greci sconosciute. Quindi è che Winkelmann a questo proposito così si esprime: « Non voglio « però negare che vi fossero tempj quadrati con volta, quale era, « per esempio, quello di Pallade in Atene. I tempj di questa specie « aveano tre navate . . . . L'interno di essi chiamavasi *nave*, per « cagione delle volte, che gli antichi paragonavano alla carena di « una nave; e perciò anche al presente diciamo la nave di mezzo « e dei lati (1) ». Secondo quest'ipotesi, noi presentiamo nella Tavola 96, l'interno del Partenone colla volta a lacunari, ossia a quadretti incassati. La prospettiva essendo di fronte non lascia scorgere che sei archi, e quest'è la ragione, per la quale non ci fu possibile d'indicare con bastevole chiarezza alcuna finestra verticale, ciò che per altro ci venne fatto d'introdurre nel tempio del Giove Olimpico, essend'esso preso più di fianco. Veggasi l'articolo *Religione*, Tavola 50 (2). Noi ci siamo lungamente trattenuti nelle ricerche su questo tempio essend'esso, siccome già detto abbiamo, il più grande monumento, che stato fosse eretto in Atene, e potendosi considerare come il più sublime archetipo della dorica architettura.

Propilei

Al Partenone ascendevasi passando pe' Propilei, altro de' più famosi monumenti della dorica architettura. *Non ci ha che un solo*

(1) Winkelmann. *Storia ec.* Tom. III. pag. 79. Che il Partenone fosse internamente coperto, un non lieve argomento può trarsi da una medaglia riferita dallo Stuart (Tavola XVII. fig. 19 vol. II. pag. 60, ediz. di Parigi) e da Barthelemy nel suo Atlante del viaggio di Anacarsi. In questa medaglia pertanto è rappresentato il Partenone con un tetto che si alza a colmo, e che tutto ricopre l'edificio. Veggasi anche il Milizia.

(2) Noi avremmo volentieri aggiunto in questa Tavola il colosso di Minerva, siccome abbiam fatto di quello di Giove nel tempio d'Olimpia: ma la sua mole non avrebbe permesso che bene si scorgesse l'interna struttura del tempio. L'ingegnoso pittore vi ha nondimeno introdotto il simulacro della Dea, che dagli Ateniesi credevasi caduto dal cielo, e che nelle feste Panatenee dal tempio di Minerva Poliade trasportavasi solennemente al Partenone, e quivi veniva esposto alla venerazione delle genti.

cammino, dice Pausania, *per entrare nell'Acropoli, poichè essa da ogni parte è difesa dallo scoscendimento dello scoglio, e da solide mura. Quest'unico ingresso è decorato con un magnifico vestibolo, chiamato i* Propilei, *le cui soffitte di marmo bianco, quanto alla bellezza della materia, ed alla grandezza dei massi, superano tutto ciò ch'io abbia finora veduto* (1). Meursio colla scorta di Plutarco ci fa sapere, che quest'edificio ebbe il cominciamento sotto l'amministrazione di Pericle, e che Mnesicle ne fu l'architetto, da cui venne condotto a fine in cinque anni. Egli poi coll'autorità di Arpocrazione aggiugne, che i Propilei furono cominciati essendo Arconte Eutimene (2), che costarono l'enorme somma di 2012 talenti (3), e che presentavano cinque porte, per le quali entrare poteasi nell'Acropoli (4). Noi altro non faremo ora che qui riferire ciò che intorno a questo magnifico edificio troviamo in Stuart, il quale non avendo potuto ben esaminarlo a motivo delle turbolenze ond'Atene era allora agitata, ne trasse la descrizione ed i disegni dall'opera de'signori Revett, Pars e Chandler, che nel 1764 per commissione della dotta Società dei *Dilettanti* di Londra recati eransi a visitare le antichità della Grecia.

Dinanzi ai Propilei veggonsi due enormi piedistalli, su ciascuno dei quali un tempo sorgeva una statua equestre. Pausania ne parla, e dice non sapersi bene, se queste due statue rappresentassero i figliuoli di Senofonte, o se esse non fossero state scolpite che per servire d'ornamento. Che che siasi però del primitivo oggetto di tali statue, sembra che l'una d'esse, giusta l'iscrizione che è tuttora leggibile sull'uno de'piedistalli, sia stata in seguito consecrata a M. Agrippa: l'altra ancora sarà stata probabilmente eretta ad Augusto. Gli Ateniesi nello stato di umiliazione, in cui caduti erano al tempo de'Romani, impiegavano sovente, ed anche con esito felice, un tal genere di adulazione. Alla destra de'Propilei era il tempio della Vittoria *Aptera* (senz'ali), d'onde la vista si estendeva sino al mare. Dicesi che Egeo di là disperato precipitossi nel-

Tempio della Vittoria Aptera

(1) Paus. Attica cap. XXII.

(2) Eutimene era Arconte nel IV. anno della LXXXV. Olimpiade, 435 anni circa prima dell' Era Volgare.

(3) 10,864,800 lire tornesi. Vedi Stuart, ediz. di Parigi, Tom. II. pag. 56.

(4) Meur. *Cecropia, sive de Arce Athenarum* cap. VI.

Edifizio con pitture di Polignoto

l'onde (1). Alla sinistra era un edificio adorno di pitture da Polignoto eseguite. Pausania riferisce, che sebbene a' suoi tempi molte di tali pitture fossero di già smarrite, vi si vedeano tuttora Diomede ed Ulisse, questi in atto di riportare da Lemno l'arco e le freccie di Filottete, quegli in atto di rapire il Palladio di Troja. Vi si vedeano altresì Oreste che stava uccidendo Egisto, e Pilade che combatteva contra i figliuoli di Nauplio accorsi in ajuto del tiranno; Polissena nell'istante d'essere immolata sulla tomba d'Achille; Ulisse che implorava il soccorso di Nausicaa, nella guisa che è da Omero rappresentato; e vi si vedeano più altre pitture ancora. Questi tre edificj contigui, che da principio non formavano che una sola facciata, si estendevano per tutta la lunghezza occidentale dello scoglio, talmente che il solo ingresso all'Acropoli era nell'edificio di mezzo, di cui le cinque porte tuttora sussistenti provano che là appunto erano gli antichi Propilei. Noi possiamo supporre che in questo luogo sorgesse già l'erme *Propileo*, e fossero pure le Grazie, pezzo di scultura da Socrate eseguito, ed in cui questo celebre filosofo allontanandosi dall'uso stabilito da' suoi predecessori, avea rappresentato quelle Dee vestite. Pausania fa altresì menzione di altre sculture, che forse servivano pur d'ornamento a questo magnifico ingresso ». Nella Tavola 97 sono rappresentati i Propilei, co' due laterali monumenti, cioè col tempio della Vittoria *Aptera*, alla destra, e coll'edificio, in cui erano le pitture di Polignoto alla sinistra.

Innovazioni nell'ordine dorico

Ne' monumenti di Pesto, nel Partenone e ne' Propilei noi abbiamo presentato l'ordine dorico nella sua più maestosa gravità, e secondo le proporzioni che i Greci date aveano a questo primitivo lor genere d'architettura. Caduta però la Grecia sotto il dominio di Roma, gli architetti, fossero essi Greci o fossero Romani, si fecero a deviare dagli antichi e più sublimi modelli, e diedero a quest'ordine una proporzione bensì più elegante, ma certamente meno solida, e meno grave. Tale è il monumento, che noi presen-

(1) Era fama che di là precipitato si fosse Egeo alla vista delle vele nere che Teseo suo figliuolo erasi dimenticato di cangiare ritornando da Creta dopo d'aver ucciso il Minotauro. In memoria di tale avvenimento venne colà innalzato un tempio, in cui fu posto il simulacro della Vittoria, ma senz'ali, perchè la notizia della vittoria non avea prevenuto l'arrivo dell'eroe vincitore.

tiamo nella Tavola 98, e che quantunque dai vicini e moderni edificj turpemente ingombro, tuttora sussiste quasi intero in Atene (1). Esso è un portico consistente in quattro sole colonne scanalate, e supposto da alcuni l'avanzo di un tempio dedicato a Roma e ad Augusto, oppure a Minerva e ad Augusto, secondo Le-Roy. Ma più verisimile ci sembra l'ipotesi di Stuart, che in questo monumento ravvisa la porta di un *agora*, ossia di un mercato, la quale dagli Ateniesi stata era a Minerva ed ai Cesari dedicata. Imperocchè due edificj ad uso di mercato erano in Atene; uno nel Ceramico, l'altro in quella parte della città che Eretria dicevasi. A quest'ultimo si riferisce il monumento di cui parliamo, e che sembra essere la porta del mercato degli olj. E di fatto sul destro piede della porta, che è il meglio conservato, leggesi un editto dell'Imperatore Adriano, che concerne la vendita degli olj, e le tasse, cui ne soggiaceva il traffico. Sembra perciò cosa ben poco verisimile, che una tal legge venisse sulla porta di un tempio scolpita. Le colonne, l'intavolamento, ed il timpano o frontone, non meno che l'uno de' pilastri agli angoli del muro (2) sono tuttavia in uno stato di conservazione bastevole a darci un'esatta idea della forma primitiva e delle proporzioni di quest'edificio (3). Le colonne pertanto ci si presentano qui

Porta del mercato

(1) Questa bellissima Tavola rappresenta una prospettiva che dall'egregio nostro concittadino e Pittore Giovanni Perego fu magicamente eseguita in Osnago nel giardino del signor Consigliere Aulico D. Paolo De-Capitani, Cavaliere del Cesareo ordine della Corona di Ferro, ed esimio fautore delle scienze e dell'arti belle. La Tavola fu disegnata dallo stesso Perego, e noi andiamo ben lieti nel rendere pubblica l'opera di un artefice sommo nel suo genere di lavori, e tolto non ha guari e nel fior degli anni ad una maggiore gloria della patria nostra, ed alla splendidezza dei nostri teatri. Tale è il tributo che noi rendiamo all'amico, di cui non potremo giammai compiagnere bastevolmente la perdita, all'artefice grande senza ostentazione, al pittore che in ogni specie di prospettiva emular seppe la natura.

(2) Dai Romani dicevansi *antae* e dai Greci *parastatae* sì fatte specie di pilastri, collocate specialmente agli angoli della cella ne' muri laterali, ove era propriamente l'atrio detto dai Greci *Pronao*. Tali pilastri, anzi che un'imitazione delle colonne, erano ne' tempi antichi una specie di rinforzo che si poneva agli angoli de' muri laterali saglienti per aggiugnervi una maggiore solidità, il quale rinforzo venne poi ornato di basi e di capitelli.

(3) Quest'edificio nelle Tavole del signor Le-Roy è riportato con pochissima esattezza. Non vi si scorgono i due acroteri laterali: le colonne

Nuove proporzioni dell' ordine dorico

per la prima volta con sei diametri di altezza, proporzione che divenne poi usitatissima negli edificj Romani di ordine dorico. Questa appunto è la misura, che da Vitruvio, contemporaneo all'epoca, in cui fu innalzato quest' edificio, viene assegnata ai primi monumenti della dorica architettura, la quale dimensione fu poi, secondo lo stesso scrittore, estesa sino ai sette diametri, ad oggetto di dare una maggiore eleganza agli edificj. *Posteri vero,* dice egli, *elegantia, subtilitateque judiciorum progressi, et gracilioribus modulis delectati, septem crassitudinis diametros in altitudinem columnae doricae . . . . constituerunt* (1). Ma e come mai poteva Vitruvio affermare che gli antichi edificj dorici avessero le colonne di sei diametri di altezza; mentre il primo monumento con questa proporzione è quello di cui ora parliamo, monumento al certo posteriore di più secoli non solo al Partenone ed a'Propilei, ma ben anco a' varj edificj con colonne di quattro o di cinque diametri, che tuttavia a' tempi di Vitruvio sussistevano nel mezzodì dell'Italia? E come attribuire alla perfezione del gusto l'allungamento di tale proporzione sino a sette diametri, se con esso infievolendosi le colonne si viene anzi a togliere od almeno a diminuire la gravità, ossia il carattere proprio dell'ordine dorico? Tutto ciò conferma l'asserzione da noi altrove esposta, non essere cioè stati a Vitruvio bastevolmente noti gli antichi e più sublimi monumenti della Greca architettura (2).

sono collocate sopra tre scalini, mentre un solo se ne trova nel monumento: nelle colonne si veggono aggiunti i collarini, che pur mancano in quelle dell' edificio: le proporzioni ed i membri del cornicione non corrispondono esattamente all' originale. Tali difetti sono ancora nelle due Tavole della seconda edizione dello stesso signor Le-Roy: *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1770, T. II. Pl. XVIII. e XIX. Vedi Stuart ec. ediz. di Parigi, T. I. pag. 25.

(1) V. Quatremère, *Architecture etc.* pag. 248.

(2) Vitruv. Lib. IV. cap. I. Il Milizia parlando dell' opera di Vitruvio sull' architettura, dice che il principal pregio di essa è *nelle qualità dello spirito e del cuore, che Vitruvio esige negli architetti, i quali dalla lettura di que' nobili precetti o impareranno ad essere galantuomini, o se trasportati da vile interesse calpesteranno que' sensati avvertimenti, arrossiranno almeno, e Vitruvio servirà loro d'un interno rimorso.* Lo stesso autore poco dopo soggiugne: *Pare altresì ch' egli* (Vitruvio) *non fosse stato in Grecia, e che avesse appresa l' architettura Greca dai libri, e non per ispezione oculare. Di gran buona*

Le colonne di questo portico sono inoltre meno restremate; meno sporgente ne è il capitello; più tondo l'uovolo, e più acuto il timpano. Quest'edificio insomma può dirsi il primo monumento dell'innovazione, o fors'anche della decadenza della vera e primitiva architettura dorica.

Il portico era adorno di statue e d'iscrizioni. Sull'acrotere, che vedesi nella cima del frontone, sorgeva probabilmente la statua equestre di Lucio Cesare. Vi si legge una Greca iscrizione che in Italiano così suona letteralmente tradotta:

Il Popolo
A Lucio Cesare Imperatore
Divo Dello Augusto Cesare Figlio

Che poi l'edificio dedicato fosse anche a Minerva, ne abbiamo una sicurissima prova in quest'altra iscrizione, che sta scolpita sull'architrave:

Il Popolo In Riconoscenza Dei Beneficj A Lui Fatti
Da Cajo Giulio Cesare Divo
E Dallo Imperatore Cesare Divo Figlio Di Augusto
A Minerva Archegetia (1) *Eucleo Maratonio Capitano Degli Opliti*
Soprantendente Alla Costruzione Di Questo Edificio
Dopo Suo Padre Erode E Dopo La Sua Ambasceria
Sotto Lo Arconte Nicia Figlio Di Serapione Atmonio

Presso la colonna che si trova all'orientale estremità del portico, trovasi la base quadrata, su cui, giusta l'iscrizione che vi si legge, essere dovea il simulacro di Giulia Augusta rappresentata sotto l'imagine della Provvidenza (2). L'iscrizione è del tenor seguente:

morale bisogna ch'egli fosse, se però è sempre vero, che gli autori si dipingono da per loro stessi ne' loro trattati. Ne' libri di Vitruvio si vede l'uomo dabbene. Memorie degli architetti ec.

(1) ΑΡΧΗΓΕΤΙΑΙ, cioè *Sovrana Conducitrice.*

(2) Era in que' tempi grandissimo l'uso di onorare le Imperatrici, e le donne della famiglia Cesarea non solo cogli attributi di *Dive*, o simili, ma ancora col nome di qualche particolare Deità. Gli Ateniesi avevano in molte occasioni manifestata una forte avversione alla causa dei Cesari.

A Giulia Diva Augusta Prowidenza
Il Senato Detto Areopago Ed Il Senato
Dei Secento Ed Il Popolo
Dedicava A Proprie Spese
Di Dionisio Figlio Di Aulo Mara
tonio Essendo Prefetti Del Mercato
Lo Stesso Dionisio Mara
tonio E Quinto Nevio
Rufo Meliteo

Conviene ora che da noi facciasi pur qualche cenno intorno agli altri edificj della presente prospettiva. Il pittore ha supposto assai ragionevolmente che gli spettatori guardando al di là del portico dovessero vedere l'Acropoli, ossia la cittadella, ed alcuni edificj dell' antica Atene. Vi ha quindi dipinto il Partenone, un tempietto di Cerere e la Torre dei Venti, ossia d'Andronico, della quale parleremo più sotto, abbandonando il restante spazio alle abitazioni Turche, dalle quali quel sagro terreno è ora sciaguratamente ingombro. Egli, fedele alla storia ed alla verità, ha lasciato nel mezzo del Partenone quel terribile guasto che vi produsse la bomba cadutavi nel 1687, siccome abbiamo di già avvertito. Il tempietto di Cerere serviva, secondo l'opinione di Spon, alla celebrazione dei piccioli misterj; ma Stuart crede ch'esso dedicato fosse a Panopo, eroe Ateniese. Questo monumento unisce ad una grande semplicità di tutte le parti un carattere di tanta eleganza, ed una esecuzione sì perfetta, che

Tempietto di Cerere e di Panopo

Essi aveano anzi aderito a quella di Pompeo, ch'era creduta la causa della repubblica; e perciò allorchè venne assassinato Pompeo, non solo applaudirono a Bruto ed a Cassio, ma loro eressero eziandio le statue presso quelle di Armodio e di Aristogitone. Nella lotta fra Antonio ed Augusto gli Ateniesi aveano pur seguite le parti del primo. Ma caduto l'impero del mondo nelle mani di Augusto, dovettero raccomandarsi alla clemenza del vincitore con pubbliche adulazioni. È probabile che le statue, di cui abbondava quest'edificio fossero state erette in onore della famiglia di Augusto. Forse la missione di Eucleo da Maratona avea per fine di calmare il risentimento di Augusto e d'implorare il favore di lui sopra gli Ateniesi. Quanto ad Erode Maratonio veggansi le *Iscrizioni Greche Triopee ec. con versioni ed osservazioni di Ennio Quirino Visconti*, Roma, *Pagliarini*, 1894. *Notizie preliminari ec.*

debb' essere considerato come uno degli antichi lavori che più sono meritevoli de' nostri studj. Gli Ateniesi divenuti Cristiani lo restaurarono con barbare aggiunte, e lo fecero servire al culto di Nostra Signora col titolo di Santa Maria della Rocca. Ora più non serve a culto veruno, e va cadendo in rovina (1).

Forse a taluno de' nostri leggitori sembrerà che troppo a lungo noi trattenuti ci siamo nel favellare dell' ordine dorico; ma è d' uopo qui ripetere, ch' esso è l' ordine per eccellenza, in cui tutto perciò sta propriamente riposto l' originario o primitivo sistema della vera architettura dei Greci. Imperocchè quest' ordine (giova pure il ripeterlo) dee l' origine sua all' imitazione di tutte le parti dall' arte del falegname, dalla quale ne' più remoti tempi erano costruiti i Greci edificj sì pubblici che privati. In esso ci si manifesta chiaramente il principio, onde furono nella Grecia generate le arti; ed in esso scorgesi a che si riduca l' invenzione nelle opere dell' uomo, che nulla potendo creare, procede in ogni cosa per analogia e per assomiglianza, e sovente senza punto avvedersene si trova dal bisogno o dalla natura condotto tanto ad utili scoperte, quanto a' risultamenti che hanno per oggetto il piacere (2).

Ordine Jonico.

Poco noi ci tratterremo nel favellare degli altri due ordini, da che dimostrato abbiamo, che l' essenza della Greca architettura consiste presso che tutta nel dorico, di cui il jonico ed il corintio, a parlar rettamente, non sono che modificazioni. E quanto all' ordine jonico crediamo cosa inutile il qui ripetere ciò che altrove esposto abbiamo contra la favolosa tradizione di Vitruvio; averne cioè i Greci prese le proporzioni dalla dilicatezza del corpo femmi-

(1) La magia del pennello di un sì esimio pittore, quale fu il Perego, non poteva con maggiore verità corrispondere all' altezza del soggetto, che mentre impegna all' attenzione qualsivoglia colto osservatore, lo rapisce altresì con una mirabile unione d' immagini, e quasi lo sforza ad ammirare gli avanzi dell' attica grandezza ed eleganza.

(2) Quatremère, *Jupiter ec.*, pag. 219.

Come distinguesi l'ordine jonico

nile (1). Quest'ordine distinguesi primieramente per la base, composta di varj membri, che vanno diminuendo di forza e di aggetto a misura che si accostano al fusto della colonna. La sua base inoltre negli antichi edificj manca di plinto, e posa immediatamente sul più elevato scaglione. Secondo il Milizia, il Millin ed altri accreditati scrittori, la base più propria di quest' ordine è quella su cui sorgevano le colonne joniche nell' interno de' Propilei, e che poi fu detta *attica*, forse perchè inventata in Atene (2). Con sì fatta base ha grande somiglianza quella delle colonne del picciol tempio presso il fiume Ilisso, una delle quali viene da noi riportata nella Tavola 93 *num.* 3.

Sua base attica

Suo capitello

Quest' ordine si distingue in secondo luogo pel capitello, che nei più antichi edificj è generalmente formato di due piumacci o cuscini paralleli, ciascuno legato in mezzo con una cintura, in guisa che formano quasi due fasce adorne di *volute*. Ma un tal capitello, siccome avverte il Milizia, aveva il grande inconveniente che le colonne angolari vedute di fianco presentavano un aspetto assai diverso da quello che avevano allorchè erano di faccia osservate. Per correggere un tal difetto, gli antichi introdussero nelle colonne angolari i *cuscinetti* non paralleli, ma riuniti all' angolo interno; e all' angolo esteriore posero una voluta *sbiecata* (3). I membri di

(1) Leggasi ancora ciò che contro dell' asserzione di Vitruvio scrisse il Durand nella sua opera, che ha per titolo: *Précis des Leçons d' architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique*, Paris, 1819, Vol. I. pag. 11 e segg.

(2) Si rivegga la Tavola 97. È da notarsi che le colonne joniche dell' interno de' Propilei mancano di capitello.

(3) Milizia, *Memorie degli architet.* ec. ediz. di Parma, Pref. XXV. Gioverà il qui aggiugnere ciò che intorno al capitello jonico fu scritto da Winkelmann, *Storia* ec. Vol. I. pag. 58 e 59. *Negli antichi capitelli jonici le volute sono collocate in una linea dritta orizzontale; e sono talvolta rivoltate in fuori alle colonne degli angoli, quali si vedono al tempio di Eretteo. Nei quasi ultimi tempi dell' antichità si cominciò a rivoltare in fuori tutte le volute, come può vedersi fra le altre, al tempio così detto della Concordia, e come si fa generalmente dai moderni; per la qual cosa è un errore il credere, che Michelagnolo sia stato il primo a porle in tal maniera. Neppur egli è stato il primo che abbia data maggior elevazione ai capitelli jonici; poichè già l' aveano quelli delle terme di Diocleziano, ed erano anche più alti di quanto insegna Vitruvio, vale a dire, il terzo del diametro delle colonne. Non v' ha cosa più singolare dei capitelli jonici, che Raffaello ha trovati sulle*

questo capitello sogliono essere elegantemente adorni con fiori di varie specie, e particolarmente con foglie d'acanto. L'occhio stesso della *voluta* vedesi non rare volte fregiato di una rosetta, o di qualch'altro ornamento (1). Tra i capitelli jonici, dall'antichità tramandatici, quelli del tempio d'Eretteo, e di Minerva Poliade in Atene sono forse i più doviziosi per ornamenti. In essi appajono dilicatamente fregiati non solo i precipui membri; ma i collarini ancora, che vedonsi del tutto a fiori scolpiti. Secondo Millin, fra i più bei capitelli jonici, che dovrebbero dai nostri architetti prendersi per modelli, vogliono essere annoverati quelli del picciol tempio sull'Ilisso. Veggasi l'anzidetto *num.* 3.

Perfezionamento dell'ordine jonico

Il perfezionamento dell'ordine jonico viene comunemente attribuito ad Ermogene d'Alabanda città della Caria. Egli fu forse il primo che in un tempio da lui innalzato a Bacco nella città di Teo introducesse le basi senza plinto, ed i capitelli colle volute angolari. Questo tempio era monotero, cioè di otto sole colonne e senza muro. A lui vien pure attribuita l'invenzione del portico pseudodittero, cioè falso-doppio-alato, di cui egli fece uso per la prima volta a Magnesia in un tempio sacro a Diana. Il portico di tale tempio aveva otto colonne nella fronte, ed altrettante nella parte posteriore, e quindici per parte ne' fianchi, comprese quelle degli angoli, in guisa che veduto di facciata sembrava che avesse le ale doppie, sebbene le avesse semplici. L'intercolunnj erano di due diametri ed un quarto, eccetto i due di mezzo sì della

colonne di un portale d'un tempio a S. Nicola in Carcere a Roma, ne' quali non già i cartocci, ma i fustellini erano posti innanzi, come Raffaello stesso ha notato espressamente in fondo a' suoi disegni.

(1) Nell'occhio della *voluta* venne talvolta effigiato anche qualche animale. Celebre fra gli altri è il capitello jonico, riferito da Winkelmann al N.° 206 de' suoi *Monumenti inediti*, e che vedesi nella chiesa di S. Lorenzo fuori delle mura di Roma. Nell'occhio dell'una delle volute di tal capitello invece della rosetta è una ranocchia supina, e nell'altra voluta è una lucertola voltata intorno alla rosetta. Il Winkelmann ed altri insigni antiquarj sono d'avviso che questo capitello appartenesse già al tempio di Giove e di Giunone, che Metello fatto avea innalzare da Sauro e Batraco Spartani. Plinio racconta che i due architetti non potendo porre il loro nome sul tempio, trovarono il mezzo di così indicarlo coll'effigie di que' due animali, essendo che la rana in Greco chiamasi *batrachos*, e la lucertola, *saura*. Plin. Lib. XXXVI. cap. V. sect. IV. §. 14.

fronte, che della parte posteriore, ciascuno de' quali era di tre diametri. La distanza delle colonne dal muro della cella era di due intercolunnj e di una colonna: maniera da Vitruvio lodatissima sì pel risparmio della spesa e della fatica, e sì ancora perchè essa lascia un larghissimo spazio al passeggio, e dà all'edificio un maestoso aspetto (1). Secondo Vitruvio, l'altezza data da Ermogene alle colonne nell'anzidetto tempio di Bacco, era di otto diametri. Ma anche in quest'ordine la proporzione delle colonne ha variato, giusta la varia specie degli edificj e specialmente dei sacri (2). Quindi è, che lo stesso Vitruvio prescrive le seguenti regole: *Ne' tempj* Areostili *le colonne debbono avere di diametro un ottavo della loro altezza. Nel* Diastilo, *si divide l'altezza in otto parti e mezzo, e una di queste è il diametro della colonna. Nel* Sistilo *l'altezza si divide in parti nove e mezzo, e se ne dà una al diametro della colonna. Nel* Picnostilo *si divide l'altezza in dieci parti, e una di queste è il diametro della colonna. L'altezza della colonna del tempio* Eustilo, *si divide come nel* Diastilo, *in otto parti e mezzo, e da una di queste si cava il diametro da basso della colonna* (3). *Questa dunque è la regola per li respettivi intercolunnj: perchè siccome crescono le distanze fra le colonne, così debbono a proporzione crescere le grossezze delle colonne. In fatti se nell'*Areostilo *la grossezza sarà un nono, o un decimo dell'altezza, sembreranno delicate e sottili le colonne, perchè l'aria, che giuoca per la troppa larghezza degl intercolunnj, apparentemente consuma, e scema la grossezza dei fusti* (4): *come al contrario se la grossezza delle*

(1) Ci è ignota l'età in cui fiorì Ermogene; Vitruvio dice ch'egli fu *il padre della bella architettura, la quale va a lui debitrice non solo dell'invenzione del* Pseudodittero, *ma della maggior parte delle altre disposizioni, per le quali la rozzezza e la semplicità ch'essa avea nel suo nascere, è stata pulita ed arricchita.*

(2) Intorno alle varie specie degli edificj sacri, ed alla differenza tra le specie ed i generi, veggasi ciò che detto abbiamo nella *Religione ec.* pag. 367.

(3) Il Perrault riflette acconciamente che essendo *l'Eustilo* di una proporzione mezza fra il *Diastilo* ed il *Sistilo*, se il *Diastilo* ha otto diametri e mezzo, ed il *Sistilo* nove e mezzo, avrebbe dovuto *l'Eustilo* averne nove, non otto e mezzo.

(4) « Quanto più le colonne (dice il Milizia, *Memorie ec.* T. I. » pag. XXI.) sono fra loro vicine, più sembrano grosse: quanto più el-

colonne ne' Picnostili *sarà un ottavo dell' altezza, farà tozza e brutta vista per la spessezza e strettezza degl' intercolunnj; bisogna dunque adattare le simmetrie alla specie dell' opera. Per la stessa regola le colonne de' contorni debbono avere il diametro un cinquantesimo maggiore di quello delle altre, perchè circondate dall' aria aperta sembrano più sottili: perciò colla riflessione si uguagliano le disuguaglianze cagionate da inganno dell' occhio* (1).

Monumenti d' ordine jonico

Vitruvio è d'avviso che l'ordine jonico sia stato posto per la prima volta in uso nel tempio di Diana in Efeso; ma nessun vestigio ci rimane di questo celebre edificio, sebben'esso da che fu dato alle fiamme da Erostrato, sia stato a' tempi di Alessandro con maggiore magnificenza riedificato da Dinocrate, famoso architetto, che fabbricò Alessandria, e che del monte Ato far volea un gigante. I più preziosi monumenti di quest' ordine sono gli avanzi di un tempio sull' Ilisso, e dei tempj di Eretteo, e di Minerva Poliade in Atene. « Sulla sponda meridionale dell' Ilisso (dice Stuart) non lungi « dalla fontana *Enneacrunos*, che in oggi ha ripreso il suo più an- « tico nome di fonte Callirhoe, si trova un picciol tempio jonico, « i cui profili sono assai differenti da quelli che ci si presentano « da tutti gli esempj di quest' ordine finora pubblicati. Questo mo- « numento ad una rara semplicità in tutte le sue parti, accoppia « un carattere d'eleganza sì squisita, ed una esecuzione sì perfetta,

Tempietto jonico sull' Ilisso

« leno sono innalzate sopra un piedestallo, o basamento, men lunghe « compariscono. Esposte all'aria aperta, o sopra un fondo oscuro, pajono « minute, perchè *la grand' aria mangia*, dicono gli architetti. Le sca- « nalature quanto più sono numerose, rendono il fusto più apparentemente « ingrossato. Tutte queste, ed altre considerazioni mettono in dritto l'ar- « chitetto d'ingrossare, o di diminuirne le colonne: ma un tale cangia- « mento sarà sobrio ».

(1) *L'Architettura di Vitruvio ec.* ediz. e traduz. del Galiani, pag. 108 e seg. Passa quindi Vitruvio a dare le proporzioni del ristringimento delle colonne nel sommoscapo. « In questo capitolo (soggiugne il Galiani) « chiaramente si vede, quanto uso facevano gli antichi dell' ottica negli « edificj. Anche l'assottigliarsi delle colonne era regolato dall'ottica, perciò « (Vitruvio) denomina le varie altezze delle colonne dalla misura dei « piedi, e vuole che tanto meno si diminuiscano, quanto sono più alte; « e pare fin anche, che conchiuda, che le colonne di cinquanta piedi « in su non si debbano assottigliare, perchè la distanza dell' occhio le fa « naturalmente parere assottigliate ».

» che non si può far a meno di considerarlo come una delle an» tiche opere le più degne della nostra attenzione (1) ». Lo Spon è d'avviso che questo tempio fosse anticamente a Cerere dedicato, e che servisse alla celebrazione de' piccioli misterj; ma egli non conferma tal sua opinione con autorità alcuna. Stuart congetturando dalla picciolezza e dalla situazione dell'edificio lo giudica piuttosto un monumento sacro all'eroe Panops, cui gli Ateniesi dedicato aveano un tempio, una statua ed una fontana (2). Esso era *Anfiprostilo*, cioè adorno di un portico nelle due fronti, ossia nel Pronao e nel postico, ciascuno di quattro colonne. Nel *num.* 3 della Tavola 93 abbiamo riportata una colonna con parte dell'architrave, del fregio e della cornice, e colle relative proporzioni del Pronao, ossia dell'anterior portico di questo tempio.

Tempj di Minerva Poliade e di Eretteo

Due altri famosi tempj d'ordine jonico sorgevano pure nell'Acropoli di Atene, al nord del Partenone, e da esso distanti circa cento quaranta piedi parigini. Tali tempj erano quello di Minerva *Poliade*, cioè protettrice della città, e quello di Eretteo, sesto Re di Atene, il quale avendo introdotto nell'Attica il culto di Cerere ed i misterj Eleusini, meritossi dagli Ateniesi divini onori. Questi due tempj non formavano che un solo edificio. Congiunto al tempio di Minerva Poliade era altresì il *Pandrosio*, edificio con portico sostenuto da *Cariatidi*, e sacro alla ninfa Pandrosa, la terza delle figlie di Cecrope, a cui, per essere stata la sola che delle tre sorelle conservato avesse fedelmente un deposito loro da Minerva affidato, gli Ateniesi in premio della sua pietà innalzarono un tempio vicino a quello della Dea. Pausania parla di que' due primi

Pandrosio

(1) Stuart, *Antiquit. etc.* Vol. I. ch. II. ediz. di *Parigi*. Questo scrittore osserva che la maggior parte degli edificj di Atene sono costrutti con un marmo bianco di una qualità sì eccellente, che ben poco han potuto le ingiurie del tempo operare sulle reliquie che di essi tuttora sussistono. Questo marmo, bianco, duro e finissimo al pari di quello di Carrara, veniva probabilmente tratto dal monte Pentelico, le cui cave sono ora del tutto abbandonate, da che le rovine degli antichi edificj somministrano materia bastevole per tutti gli edificj dei moderni Ateniesi.

(2) Questo tempio era stato dai Greci moderni con alcune addizioni di barbaro stile cangiato in una chiesa col titolo di *Santa Maria sulla rocca*; nome cui esso tuttora conserva, sebbene sia quasi del tutto in rovina.

edificj, come di un tempio doppio, e soggiugne che nell'Eretteo trovavasi la sorgente d'acqua salsa, cui Nettuno fatto avea scaturire con un colpo del suo tridente, allorchè disputava con Minerva l'onore di conferir il nome ad Atene. Dinanzi alla porta del tempio vedeasi altresì un altare sacro a Giove, il supremo degl'Iddii; e nell'interno era un altro altare sacro a Nettuno, su cui, giusta i comandi di un oracolo, si sacrificava a questo nume ugualmente che ad Eretteo; dal che, siccome osserva lo Stuart, potrebbe conchiudersi che il tempio stato fosse originalmente eretto al dominator del mare. Ivi vedeansi pure due altri altari, l'uno sacro all'eroe Butes, fratello d'Eretteo, e l'altro a Vulcano. Le pareti erano adorne d'iscrizioni a colori, e relative alla famiglia di Butes, a cui passato era in eredità il sacerdozio di ambidue i tempj (1). In quello di Minerva Poliade si conservava l'antica statua d'ulivo, già da noi mentovata, e che credevasi dal cielo caduta (2); e vi si conservava pure un'erme, o statua di Mercurio, da Cecrope dedicata, e quasi tutta di rami di mirto coperta, perchè oscena al pari di un Priapo. Quivi era finalmente la famosa lampana da Callimaco costrutta, che giusta una favolosa tradizione, tutto l'anno ardeva, senza che fosse d'uopo di rinnovarvi l'olio (3). Nell'interno del Pandrosio sussisteva il celebre ulivo, che, secondo la tradizione, era sorto al percuotere che Minerva fece dell'asta sul suolo nell'anzidetta gara con Nettuno. Tale ulivo dicevasi *Pankyphos*, (*tutto tortuoso*), perchè i suoi rami, dopo d'essere giunti al tetto del tempio, si curva-

(1) Paus. *Att* C. XXVI. Quanto al sacerdozio della famiglia di Butes, veggasi ciò che detto abbiamo nella *Religione ec.* pag. 400.

(2) Lo Stuart è d'avviso che questa fosse una delle antiche statue, che, secondo il testimonio di Pausania, erano rimaste bensì intere, allorchè il tempio venne incendiato da' Persiani, ma pure così annerite ed alterate dalle fiamme, che ogni picciola scossa sarebbe stata sufficiente a distruggerle.

(3) Veggasi ciò che intorno alle *Lucerne perpetue* detto abbiamo nella *Religione ec.* pag 465 N. (2).

Il tempio di Minerva Poliade portava anche il nome di *Cecropione*, forse perchè credevasi che ivi stato fosse seppellito Cecrope; e forse per un'egual ragione dato erasi il nome di *Bretteone* al contiguo tempio di Nettuno. Vedi Stuart, *ibid.* pag. 35, e Meursio *De Regibus Athen.*, *Lib. I. cap. XII.*

vano verso il suolo (1). Sotto di quest'albero era l'altare di Giove *Herceo*; cioè *custode delle mura*.

Cariatidi

Il tempio di Pandrosa è il più bello ed il più antico monumento di Greca architettura, in cui veggansi poste in uso le Cariatidi. Non essendo però nostro intendimento il trattare dell'architettura considerata unicamente come un'arte, e quindi d'esporne le regole e le astratte teorie, ma avendo noi per iscopo quello bensì di rintracciare lo stato di quest'arte presso i Greci colla scorta della storia e de'monumenti; ci asterremo dal promovere le quistioni cotanto dagli architetti e dagli eruditi agitate; cioè, se nella buona architettura sussista l'ordine detto da alcuni *cariatico*, e *persico* da altri, e come, e sino a qual punto si possano negli edificj introdurre le statue che tengano luogo di colonne (2). Ora se

(1) Vedi l'Esichio alle parole Αςτὴ e Πάγκυφος.

(2) Intorno a tali quistioni può consultarsi nell'Enciclopedia metodica l'articolo del signor Quatremère de Quincy, *Notions theoriques sur les Caryatides. Architecture*, T. I. pag. 534 dove esse sono esposte con filosofia e con grande erudizione.

Il signor Milizia con quel tuono che tutto gli è proprio, francamente decide che il *persico* ed il *cariatico*, non sono ordini. *Questi*, dice egli, *sono piuttosto disordini, o spropositi: uomini prigionieri Persiani, donne Cariatidi schiave furono effigiate da' Greci, e stranamente nella loro fabbriche, e più stranamente poi Satiri, Eroi, Dei, a far che? A sostener fabbriche su le loro teste E come? Coll' internare nel muro la metà del loro corpo dal mezzo in giù, o col finire in pesci, e in fogliami.* Ma di buona voglia concedendo, non essere stato presso i Greci il *cariatico* od il *persico* un ordine propriamente detto, perciocchè non lo troviam soggetto a proporzioni e regole certe o determinate, ma agli altri ordini aggiunto, come una speciale decorazione; negheremo però sempre che gli edificj con Cariatidi giudicarsi debbano *disordini* o *spropositi*. Il falso giudizio che si è dato di questa specie di architettura, nasce dall'essersi creduta cosa inverisimile, e non bella a vedersi la rappresentazione di figure di uomini, e specialmente poi di donne, in atteggiamento di sostenere l'enorme peso degli architravi e delle sommità degli edificj. Il nostro Dante ancora fece sentire il fiele della sua satira contra l'uso delle Cariatidi, là dove nel X. del Purgatorio v. 130, così favella:

Come per sostentar solaio o tetto
Per mensola talvolta una figura
Si vede giugner le ginocchia al petto,
La qual fa del non ver vera rancura
Nascer a chi la vede, ec.

noi credere dovessimo a Vitruvio, le Cariatidi sarebbero invenzione della politica ed anzi della più barbara vendetta. *Caria, città del Peloponneso*, dice egli, *si collegò coi Persiani contra i Greci*:

Ma quanto ai popoli antichi, due cose debbonsi qui avvertire: e primieramente, che presso gli orientali, che ne furono gl'inventori, l'uso delle Cariatidi era in particolar modo legato colla religione, giacchè esse rappresentavano le Divinità ed i loro attributi; lo che vuolsi spezialmente detto degli Egizj, presso de' quali l'uso erane generale. Nulla di fatto può imaginarsi di più grande, di più imponente, quanto que' sacri colossi circondati da tutto l'apparato della religione, e da tutte le idee che ne rendono forte l'impressione. « Chi mai poteva (dice il signor Quatremère parlando delle Cariatidi Egizie) senza una specie di orrore profondo e religioso camminare nel mezzo di que' portici misteriosi, dove ogni colonna era un Dio? Qual eloquente silenzio in tutte le loro forme? Qual potere energico e sublime nella rigida immobilità del loro sembiante? Qual accordo maestoso tra le ricchezze dell'arte e la magnificenza della materia, tra l'altezza delle proporzioni e l'immensità delle idee? » Noi abbiamo altrove (*Religione ec.* pag. 334) dimostrato che anche i Greci nei loro più remoti secoli indicarono le Deità per mezzo di colonne e di pietre, e che ne' più bei tempi ancora usarono la parola *κίων*, *colonna*, per indicare una statua.

In secondo luogo, prescindendo anche dall'origine religiosa, tali colossi erano fatti in guisa, che poteano tener luogo di colonne senza offendere punto l'occhio o l'immaginazione. La solidità della materia, ond'erano composti, la timidezza degli scultori, che non osavano di loro dividere le gambe, e che generalmente gli addossavano ad un masso di marmo; la rigidezza, l'immobilità delle loro attitudini; ed in fine lo stile ond'erano condotti, sono tutte qualità, per le quali sembravano destinati a sostenere que' sacri ed immensi edificj. Aggiungasi, che le Cariatidi Egizie formavano una certa armonia colle decorazioni degli edificj, le cui pareti erano tutte adorne di pitture e di bassi-rilievi rappresentanti Deità, uomini, sfingi, ed animali d'ogni specie. Che se poi parlar vogliasi specialmente dei Greci, essi abbellirono bensì le Cariatidi, e meno rigide le resero di quelle dell'Egitto; ma ne fecero un uso assai parco, e le collocarono soltanto in quelle parti degli edificj, dove offendere non potessero la verità e la ragione. Eglino le effigiarono in maniera, che fossero rappresentazioni non d'uomini o di donne, ma di statue di marmo, atte a far le veci di colonne, ed a sostenere architravi, o soffitte di leggiera e dilicata costruzione. Tali sono appunto le Cariatidi del tempio di Pandrosa.

A meglio rischiarare le nostre idee gioverà il qui riferire le seguenti osservazioni del già lodato signor Quatremère: « Sebbene la scultura sia

di poi i Greci per la vittoria liberatisi gloriosamente dalla guerra, di comune consiglio la intimarono ai Cariatidi. Presa quindi la rocca, trucidati gli uomini, e distrutta la città, ne condussero

l'esatta imitazione delle forme della natura e de' corpi, nondimeno non ci ha alcun'arte, la cui illusione sia più limitata, e ciò a motivo della privazione dei colori. Così una statua, per quanto vogliasi supporre perfetta la sua imitazione, presenta più d'inverisimilitudine pel colore del marmo, o del bronzo, ond'è composta, di quello che produr possa d'illusione per la verità delle sue forme. Ogni oggetto di scultura può dunque ravvisarsi e relativamente all'oggetto imitato, e relativamente alla materia che serve a tale imitazione. Sotto il rapporto dell'oggetto imitato, nulla ci ha, senza dubbio, di più assurdo, quanto il volere che un uomo faccia l'impossibile funzione di una colonna: sotto il rapporto della materia, nulla è meno irragionevole, e nulla è più possibile, quanto il fare che ad una tale funzione sottentri una statua, la cui solidità è uguale a quella delle colonne. Allorquando vuolsi dunque che il cornicione e le altre parti dell'architettura vengano sostenute da figure, è d'uopo colla mente concepire che queste figure non sono già l'espressione viva ed animata, ma bensì il simulacro materiale, ed immobile dell'oggetto rappresentato. Questa distinzione di essere, e di una doppia esistenza nella scultura può sembrare sottile e sofistica; ma pure non è il solo caso, in cui essa possa e debbasi all'architettura applicare . . . . . . Non ci ha cosa che trattener possa l'architetto dal considerare le statue nelle figure Cariatidi sotto il loro rapporto materiale ed inanimato, di prendere insomma per sostegni di cose pesanti e solidi, come sono i cornicioni di pietra, delle statue ugualmente di pietra. Allora si ha una specie di *opposta illusione*, se è lecito il così esprimersi, cui lo spettatore dee fare a sè stesso. È d'uopo l'arrestarsi alla prima impressione col distruggere tutta la cura che ordinariamente aver si suole per nascondere la materia, da cui è tradita anche di troppo la menzogna dell'arte. Questo sforzo non sarà difficile, se lo statuario d'accordo coll'architetto, non vorrà dare alle sue figure troppo di movimento, d'azione e di vita . . . . . . Lo statuario incaricato d'animare collo scalpello questi fantastici sostegni, non si lasci trasportare ad un'imitazione del genere di quelle, onde i moderni hanno sì male a proposito creduto di superare gli antichi. Guardisi egli, se le Cariatidi sono virili, dal piegare i loro corpi in attitudini di sofferenza, dall'esprimere in esse la violenza, dall'irrigidire i loro muscoli, e tutte le loro membra contra il peso che le comprime; e guardisi sopra tutto dal mettere nelle loro teste l'espressione del dolore. Qualunque sia lo sforzo, cui egli abbia l'abilità di esprimere, qualunque siasi la verità, cui egli abbia l'arte di far risaltare; queste figure sembreranno tanto più deboli, quanto sarà maggiore il loro sforzo; esse saranno tanto

schiave le matrone. Nè già sofferirono che queste deponessero i manti, nè gli altri matronali ornamenti, acciocchè non fossero condotte con un solo trionfo, ma con eterno esempio di schiavitù oppresse da grave contumelia sembrassero pagare il fio per la loro città. Quindi gli architetti, che fiorivano allora, collocarono nei pubblici edificj le imagini di esse, destinandole a sostenere i pesi, onde passasse anche ai posteri la memoria della punizione del misfatto de' Cariatidi. Nella stessa guisa i Laconi sotto il comando di Pausania figliuolo di Cleombroto, avendo nella battaglia di

più false, quanto sembreranno più vere. Se poi saranno figure di donne quelle ch' egli destinerà all' impiego di Cariatidi, non si lasci giammai indurre a dar loro la mollezza della grazia, e la flessibilità di un' attitudine ricercata, o di atteggiamenti troppo variati; poichè non è da presumersi che giammai il capriccio di una bizzarra illusione possa trasportarlo al segno di offendere le più semplici convenienze con posizioni forzate e contrarie alla natura del sesso, cui rappresenta. Queste figure semplici nel loro contegno, diritte nella loro attitudine, severe nell' aria delle teste, presentino allo spettatore un' immobile tranquillità nella persona, una specie di simmetria nell' acconciamento, nella fisonomia, negli accessorj: le loro gole siano accompagnate da qualche treccia di capelli, o da qualche piega del velo, onde correggere quella specie di apparente debolezza di tale parte del corpo in confronto del peso del cornicione. I loro panneggiamenti indichino gradevolmente i contorni del corpo; ma le loro pieghe cadendo perpendicolari, risveglino in qualche maniera l' idea delle scanalature di una colonna, diano forza alla figura verso la parte inferiore, ed aggiungano al tutto un' apparenza di solidità ». Tali sono gli avvertimenti che dagli architetti si dovrebbero aver di mira nell' uso delle Cariatidi; e tale è il vero aspetto sotto cui queste figure vogliono essere considerate, giusta i modelli che dalla Grecia ci furono tramandati. Laonde noi chiuderemo questa nota col qui riferire ciò che altrove scrisse lo stesso signor Quatremère. « Io non mi maraviglio punto che i moderni nulla inventato abbiano nelle arti. I Greci tutto aveano detto già prima di essi: ma io mi maraviglio bensì che i moderni abbiano sì malamente ripetuto quasi in ogni genere di cose. Io credo che la loro vanità ne sia stata la cagione. Essi vollero dire di più, onde non sembrassero dire la medesima cosa; ma somiglianti all' Eco che affievolisce i suoni nell' atto di moltiplicarli, la loro imitazione ha sempre degradate le idee semplici, ch' essa non poteva ben tradurre. Ciò che osservasi in un' infinità d' altri oggetti, si riscontra particolarmente nella forma e nell' uso delle Cariatidi. Col volere in esse introdurre troppa verità, si è loro tolta la verisimilitudine ».

Platea con poca gente superato un infinito numero de' Persiani, celebrato un glorioso trionfo delle spoglie e delle prede, innalzarono col bottino, riportatone mercè della lode e del valore de' cittadini, il portico Persiano come un trofeo, che a' posteri fosse testimonio della vittoria; ed ivi collocarono a reggerne il tetto le statue de' prigionieri vestite alla foggia de' barbari, acciocchè così colla meritata vergogna restasse punita la superbia, ed il nemico si sbigottisse pel timore della loro fortezza, ed i cittadini ammirando quell' esempio di valore, animati dalla gloria fossero pronti a difendere la libertà. Quindi avvenne che molti usarono delle statue Persiane per sostenere gli architravi ed i cornicioni, e per tal modo aggiunsero alle opere egregj ornamenti (1).

Le Cariatidi ebbero origine nell' Egitto e nella Persia

Ma sebbene d'uopo sia ricercare nella Grecia ed anzi in Atene i più eccellenti modelli delle Cariatidi, ed il miglior modo onde applicarle all' architettura; conviene nondimeno concedere che l' idea di animare, per così esprimerci, le colonne, ossia di fare che i simulacri servissero di sostegno negli edificj, era già antica nell'Asia e nell'Africa, allorchè apparve come nuova nella Grecia, e che perciò riporsi debbano tra le favolose tradizioni tali racconti di Vitruvio. Le Cariatidi che tuttora sussistono tra le rovine di Persepoli, città antichissima, ben ci dimostrano che i Persiani in un' epoca di gran lunga anteriore alle loro guerre coi Greci avevano già l' uso di sì fatta specie di colonne o di sostegni. Ma prima ancora che dai Persiani, vennero dagli Egizj le figure degli animali destinate a servire di sostegno ne' loro più grandiosi edificj. Imperocchè nell' Egitto ogni oggetto era misterioso e sacro, e le arti erano ivi colla religione sì strettamente legate, che in ogni loro opera, ed anzi ogni parte delle loro opere, solevano rappresentare od un Iddio od alcuno degli attributi, o dei simboli delle Divinità. Quale maraviglia perciò che tante sfingi e tanti simulacri d' ogni specie ad uso di Cariatidi o di sostegni si trovino tuttora dai viaggiatori sulle famose spiagge del Nilo? Tale costume ascende sino a' secoli i più remoti, giacchè leggiamo in Diodoro Siculo, che la tomba del Re Osimandua era sostenuta non da colonne, ma da animali in una sola pietra ed all' uso antico tagliati, ed alti ben sedici cubiti; ed in esso leggiamo ancora che Psammetico avea consecrato al Dio di Memfi un pe-

(1) Vitruv. Lib. I. cap. I. edizione del Galiani.

ristilo, cui servivano di colonne varie figure colossali alte ben diciotto piedi. L'origine pertanto delle Cariatidi non è totalmente propria e particolare dei Greci. La religione fu nell'Egitto senza alcun dubbio la madre di questa specie di architettonica decorazione. Dall'Egitto l'uso delle Cariatidi passò nella Persia, e poscia in tutte le regioni dell'oriente; e dall'Egitto lo hanno probabilmente ricevuto i Greci ancora, i quali seppero poi ingentilirlo, e con bella proporzione agli ordini della loro architettura accomodarlo (1).

Descrizione de' suddetti tempj

I tre monumenti, di cui abbiamo fin qui ragionato, non apparivano gran che danneggiati al tempo di Spon e di Wheler; ma essi trovavansi nel più deplorabile stato, allorchè vennero da Stuart e da Revett visitati. Il solo Pandrosio conservava tuttavia cinque delle sue Cariatidi. Ora lo Stuart ci avverte, che i tre tempj, sebbene non formino che un solo monumento, cioè siano uniti in guisa di formare un solo edificio, essi non sono però su di un medesimo piano orizzontale; perciocchè il suolo del tempio di Eretteo è di circa otto piedi più alto di quello degli altri due monumenti.

(1) Che presso i Greci l'origine delle Cariatidi non derivasse propriamente da' principj politici, ossia dalla pubblica vendetta, ne può essere un forte argomento l'uso che di esse fu fatto nel trono d'Apolline ad Amiclea, ed in quello di Giove ad Olimpia. Il primo era sostenuto dalle Grazie e dalle Ore in forma di Cariatidi; al secondo servivano di ornamenti e ad un tempo di sostegno varie figure di leoni, di vittorie e di sfingi, poste parimente alla foggia di Cariatidi. Ora nessuna di queste figure aver potea un'immediata relazione colla politica, ma bensì colla religione; e ciò rende ancor più probabile l'asserzione nostra che dall'Egitto fosse ai Greci provenuto l'uso delle Cariatidi. Aggiungasi che i Greci davano a queste specie di sostegni anzi che il nome di Cariatidi quello assai più generale di *Atlanti* e *Telamoni*, vocaboli derivati da' verbi che significano *portare* o *sostenere*. Anche l'eruditissimo Lessing riguarda come favoloso il racconto di Vitruvio, ed è d'avviso che il nome di Cariatidi fosse totalmente proprio delle vergini Spartane, che ogni anno in un borgo detto *Caria* nella Laconia celebravano una danza solenne intorno alla statua di Diana *Caryatis*, che sorgeva sotto l'aperto cielo. Pausania poi, ch'era stato a Sparta, ed a cui debbesi quindi maggiore credenza che a Vitruvio, dice che le statue de' Persiani erano collocate sulle colonne del portico. Sembra quindi ch'esse servissero di semplice ornamento al cornicione, o che fors'anco i Persiani stati fossero rappresentati in rilievo sul fregio.

Sembra d'altronde che l'architetto non siasi proposto di presentare un solo edificio, e di una sola e medesima simmetria; ma che al contrario abbia avuto specialmente lo scopo di dare ai tre templi una forma distinta (1). Nella Tavola 99 *num.* 2, noi presentiamo la pianta dei tre templi: A, il tempio di Eretteo, o di Nettuno: B, il tempio di Minerva Poliade. La linea, che trovasi tra questi due edificj, indica il muro, ond'essi erano separati, e le cui traccie furono distintamente vedute da Stuart: C, il tempio di Pandrosa: D, il portico comune al tempio di Minerva ed a quello di Pandrosa: EE, una specie di vestibolo, o di *Pronao* comune ai due tempj anzidetti. Nell'anterior parte di questo vestibolo si vede tracciato l'interno della fronte occidentale del monumento. Su questa fronte sussistono tre finestre che servivano ad illuminare il Pronao, e le cui aperture, che al di dentro sono un po' più grandi, presentano le scanalature, destinate forse a ricevere i telaj (2). Nel *num.* 1 della stessa Tavola vedesi l'elevazione del portico del tempio d'Eretteo, alla cui destra è un lato del portico di Minerva Poliade, ed alla sinistra un lato del Pandrosio. Nella Tavola 100 *num.* 1 è riportata una colonna del portico di Minerva Poliade colla base, coll'intavolamento, e colle relative proporzioni. Nel *num.* 3 è il capitello di uno de' pilastri che sono negli angoli della cella, e che corrispondono alle colonne del Pronao (3). Il *num.* 2 rappresenta il capitello di un simile pilastro d'angolo del Pandrosio, ed il *num.* 4 una delle

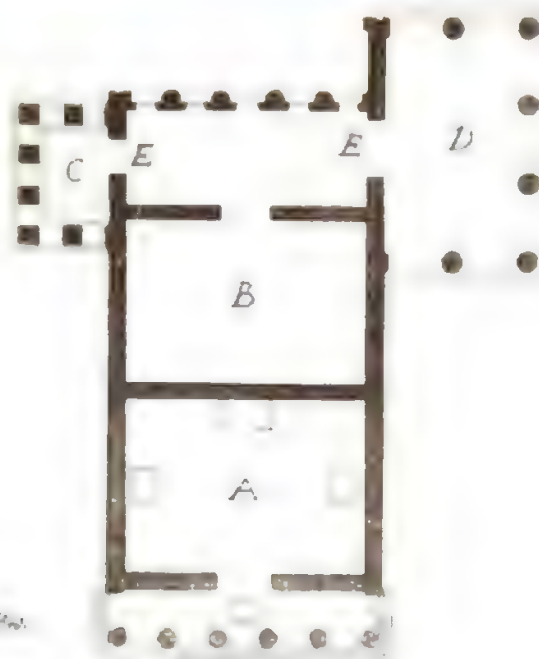
Loro pianta

Loro elevazione

(1) Da un'iscrizione scopertasi in Atene e di là trasportata a Londra a spese della *Società de' Dilettanti*, sembra potersi conchiudere che questo monumento fu cominciato sotto l'amministrazione di Pericle, ma che poi ne venne interrotta la fabbrica o per la morte di quel grand'uomo, o per le calamità della guerra del Peloponneso. Vedi *Chandler. Inscriptiones etc.* Oxford, 1774, pag. 57.

(2) Il signor Stuart è d'avviso, che tale specie di telajo portasse invece di vetri qualche pietra trasparente del genere di quelle che da Spon e Wheler furono osservate nel Partenone vicino alla tribuna. (*Voy. de Grèce etc.* T. II. pag. 156) . . . . e delle quali parla con tanta ammirazione il signor della *Guilletière*. Sembra che tali pietre non fossero che il marmo trasparente, chiamato *Phenightes* da Plinio. Lo stesso Stuart ci avverte che tali finestre sono restremate, e conformi alla descrizione che Vitruvio ci lasciò della porta dorica.

(3) I pilastri posti agli angoli ed alle estremità dei muri laterali della cella dicevansi *Parastatai* da' Greci, ed *Antae* dai Romani. Vedi Vitruvio.

C
E
E
D
B
A

Cariatidi col suo piedistallo. Essa porta sulla testa un capitello composto di un abaco, ed un uovolo con ornamenti. L'intavolamento manca di fregio. La cornice posa immediatamente sull'architrave. Essa è adorna di dentelli, lo che dimostra che l'ordine è jonico. Nella superior fascia dell'architrave veggonsi alcuni piccioli cerchj che formano un gradevole ornamento, e che non sono in alcun altro ordine conosciuti.

Ordine Corintio.

Carattere dell'ordine corintio

L'ordine corintio è quello in cui tutta vedesi espressa la pompa e la ricchezza della Greca architettura. Esso alla grazia ed all'eleganza accoppia l'uso del bronzo, e de'marmi i più preziosi. Il suo capitello è adorno di due ordini di fogliami, di otto volute grandi, e di altrettante picciole, che sembrano sostenere la cimasa; potrebbe eziandio considerarsi come composto di quattro parti che crescono nell'elevarsi; cioè le picciole foglie, le foglie grandi, i caulicoli e l'abaco. La base più propria di quest'ordine è quella che dicesi *attica*, e della quale già ragionato abbiamo. L'altezza delle sue colonne viene comunemente determinata a nove diametri, che è pure l'altezza da Vitruvio alle colonne joniche assegnata. Il loro fusto è sempre coronato da un astragalo, che serve di base alle inferiori foglie del capitello, e che aggiugne grazia. L'architrave suol essere diviso in tre fascie, sebbene non ne manchino esempj con due. Ciascuna fascia è coronata da un regoletto. Il fregio ed il cornicione non presentano grande differenza da quelli del jonico, ma sono superiori ad essi in dilicatezza ed in eleganza. Tale è generalmente il carattere distintivo dell'ordine corintio. Ma negli antichi edificj corintj tanta varietà si ravvisa e nelle proporzioni e negli ornati, che non è possibile il riscontrare due monumenti che abbiano il capitello perfettamente uguale, e che sieno colle medesime dimensioni condotti. È d'uopo anzi aggiugnere che quest'ordine, secondo le circostanze, e si appropia tutta la magnificenza degli ornamenti, e si accomoda del pari alla sobrietà la più grande. La sua colonna può essere e liscia e scanalata; la sua base può presentarsi abbellita in varj modi, ed anche non offerire che semplici profili; la sua stessa cornice ed il suo fregio

Sua grande varietà

(nelle quali parti suole tutto generalmente spiegarsi il lusso degli ornamenti) ci si presentano spesse volte nella più grande semplicità e senza alcuna decorazione (1). Questa specie d'architettura può quasi paragonarsi ad una bellissima donna, che colla sua naturale avvenenza sempre ci diletta lo sguardo, od appaja da una semplice tunica coperta, o sorga pomposa e de' più preziosi vestimenti adorna. Ma questi pochi cenni intorno al carattere dell'ordine corintio bastino; giacchè lo studio delle più minute proporzioni, e le indagini sulla natura delle varie parti appartengono agli elementi, o piuttosto alle teorie dell'arte, le quali, siccome più volte avvertimmo, non formano il subietto delle nostre ricerche.

Capitello corintio

Ma siccome il particolare ed il più elegante distintivo dell'ordine corintio sta riposto nel capitello, così ragion vuole che dell'origine di esso noi ci facciamo a specialmente favellare. Già avvertito abbiamo doversi tra le favole riporre ciò che Vitruvio racconta intorno al modo, onde vuolsi che questo capitello sia stato da Callimaco di Corinto a caso inventato. Nè ci sembra che bene si apponga il Winkelmann, il quale rivendicar vorrebbe a Callimaco l'onore di tale scoperta; *perchè*, dice egli, *il tronco d'una bellissima Cariatide del cortile del palazzo Farnese porta sulla testa un canestro intrecciato, intorno al quale veggonsi ancora gli avanzi di foglie d'acanto, che lo avviticchiano, e che hanno dato l'idea allo scultore del capitello corintio* (2). Ma come mai puossi con tutta asseveranza affermare che tal ca-

(1) A meglio conoscere le proprietà dell'ordine corintio gioverà il qui riferire il sentimento del signor Millin, che è pure quello del signor Quatremère: « Il carattere di ricchezza (dicono essi) proprio dell'ordine corintio è relativo tanto alle proporzioni, alle forme, alla loro numerosa e variata disposizione, quanto alla scultura che ha il diritto di abbellirne le parti A considerare quest'ordine come uno de' colori dominanti sull'architettura, risulta ch'esso può modificarsi in una infinità di tinte e di gradazioni, secondo il gusto che presede al mescolamento ed uso loro. Dal dorico il più semplice sino al corintio il più composto, ed il più ricco le gradazioni od i tuoni intermedj sono in un numero assai più grande di quello che sogliasi credere. Il dorico può talvolta giugnere sino alla ricchezza, come vedesi di fatto nel Partenone, o sino all'eleganza, come nel tempio di Cora; ed il corintio può giugnere sino alla gravità; come nel portico della Rotonda, o sino al carattere grande per l'aggetto de' suoi profili, come nel frammento del frontispizio di Nerone ».

(2) Winkel. *Storia ec.* T. III. pag. 59 e T. II. pag. 332.

pitello opera fosse di Callimaco, di cui ci è persino ignota l'età in cui visse, siccome ci viene dallo stesso Winkelmann conceduto? Cosa più probabile ci sembra che lo scultore nella costruzione di quel capitello seguito abbia o il proprio capriccio, o la volgare tradizione. Che che ne sia però e di Callimaco, cui viene sì gratuitamente attribuita l'invenzione del capitello corintio, e della città stessa di Corinto, in cui vuolsi che per la prima volta i Greci facessero uso del capitello in forma di vasi, e di varie frondi ornato; già molto prima di Callimaco, e prima ancora che i Greci inventata avessero la bella architettura, sussistevano nell'Egitto le colonne colla testa in forma di vaso, ed adorna di foglie d'acanto, o di loto, non meno che di altre piante misteriose e sacre. A noi non si appartiene il rintracciare le cause che nell'Egitto hanno a questo capitello dato l'origine: ci basta il potere fermamente asserire, che una specie di capitelli fatti alla foggia di campana, di vaso, o di cono rovesciato, ora liscio e semplice, ora con fogliami, e perciò ai corintj somigliante, vedesi tuttora frequentissima ne' più vetusti monumenti di quel celeberrimo paese. Nell'Egitto troviamo dunque il primiero tipo del capitello, che dai Greci venne poi detto corintio. Esso dall'Egitto passò alla Persia ed alle vicine nazioni (giacchè sembra che ben anco il tempio di Salomone avesse colonne con capitelli a campana e di foglie di palma adorni) e più tardi assai alla Grecia ancora, cioè da poi che i Greci dopo la guerra de' Persiani si trovarono in contatto coi popoli dell'Asia, o fors'anco da che i Greci furono in commercio coll'Egitto. Tale conformità del capitello corintio coll'egiziano chiaramente si riscontra ne' monumenti di Atene, che ben tosto riferiremo, e più chiaramente ancora ne' capitelli delle antiche e Greche Cariatidi, ond'è ornato un picciolo peristilo della villa Albani, e ne' capitelli di un basso-rilievo parimente di greco scarpello nella stessa villa. Ivi si scorge la forma del capitello egiziano, giusta la primitiva origine, cioè senza foglie, e senza ornamento alcuno. Ma i Greci (ai quali riserbato era l'ingentilire, o direm quasi, il cangiar in oro tutto ciò ch'eglino avrebbero maneggiato) al primiero e semplicissimo tipo di tale capitello tutta aggiunsero l'eleganza, la leggerezza, la dovizia, di cui esso era capace; e ridottolo finalmente a giuste proporzioni, senza però mai alterarne la forma a vaso, od a campana (cioè la forma allungata e conica) lo destinarono a quell'ordine o genere d'architettura, in cui

Il capitello corintio ebbe origine nell'Egitto

tutta sfoggiar voleano la leggiadria colla magnificenza e col lusso accoppiata. E siccome le foglie della palma o del loto forse grossolane di troppo apparivano, e parte toglievano dell'eleganza e della leggerezza; così i Greci ad esse sostituirono le frondi dell'ulivo. Tali sono appunto le foglie, ond'è ornato il capitello dei due edificj corintj i più antichi che di quest'ordine sussistano in Atene. Nè sì fatta sostituzione arrecar dee maraviglia; perciocchè oltre la maggiore eleganza che si ravvisa nelle foglie dell'ulivo, è da notarsi ancora che quest'albero era sacro alla Dea tutelare di Atene, e che perciò era cosa conveniente, ch'esso somministrasse gli ornamenti ai primi capitelli che del nuovo e più vago ordine si costruissero nell'Attica. Alle foglie dell'ulivo furono poscia sostituite quelle dell'acanto; e quindi assai probabile ci sembra l'ipotesi, già da altri scrittori accennata, cioè che il ritrovamento di Callimaco non in altro consistesse che appunto nella sostituzione ch'egli pel primo fece delle foglie d'acanto. Callimaco non inventò certamente la forma del vaso, giacchè essa era già in uso nell'Egitto e nell'oriente; non gli ornati a fogliami, giacchè nei monumenti della Grecia abbiamo capitelli alla foggia di vasi, ma senza foglia alcuna, ed altri ne abbiamo con tutt'altra foglia fuorchè con quella dell'acanto. Il supporre che il più semplice nato sia dopo il composto, il liscio dopo l'elegante ed il ricco, sarebbe cosa del tutto contraria all'andamento delle umane invenzioni. Quale maraviglia pertanto, che Callimaco già alle forme de'capitelli a vasi ed a fogliami abituato, riscontrando a caso una tal quale imagine di esso nel canestro sovrapposto all'acanto, e vedendone il grazioso effetto che ne risultava dalle foglie di quest'albero, concepito abbia l'idea di sostituirlo a quelle dell'ulivo o di qualsivoglia altra pianta? Ecco, secondo quest'ipotesi, non priva al certo di fondamento, a che si ridurrebbe la famosa scoperta di Callimaco (1).

Ipotesi intorno all'invenzione di Callimaco

(1) Non è così facile a determinarsi l'epoca, in cui abbia vissuto Callimaco. Egli, secondo Pausania, fu anche scultore, ed introdusse nella scultura l'uso del trapano. Ma il trapano era già noto all'autore del Laocoonte, che ne fece uso ne'capelli, nella testa e nelle profonde pieghe del panneggiamento. Callimaco debb'essere vissuto prima ancora dell'olimpiade XCVI. giacchè Scopa, l'autore della Niobe, restaurò nell'anno primo di quest'olimpiade, giusta lo stesso Pausania, il tempio di Pallade a Tegea, nel quale sopra il primo ordine di colonne doriche erane un secondo di corintie. È da notarsi che è questo il primo monu-

Monumenti corintj

Pochissimi avanzi di vetusti edificj corintj furono a noi dalla Grecia tramandati. Che se anzi giudicare volessimo dalla moltitudine de' monumenti, che o si sono conservati, o si vanno tra le rovine diseppellendo, converrebbe vie più concedere ciò che di già affermato abbiamo, essersi cioè dai Greci data sempre la preferenza all'ordine dorico; genere di architettura nato nella Grecia, ed ivi a tanta perfezione innalzato, che in sè stesso riunendo il primario tipo colla grandiosità, cogli abbellimenti dell'arte, ci lascia tuttavia in forse se al bisogno od al piacere se ne debba l'invenzione. Imperocchè, trattone i due monumenti, de' quali parleremo ben tosto, tutti gli altri edificj, che di ordine corintio s'incontrano nella Grecia, sono opere o del tutto Romane, o per lo meno costrutte sotto l'influenza e secondo il gusto de' Romani, da che la Grecia caduta era sotto il giogo di que' conquistatori del mondo. Nè però improbabile ci sembra anche l'opinione del signor Quatremère, che i Romani cioè, quei ladroni illustri, che col nome di conquista adombravano i furti, ed i saccheggi, abbiano nella ricchezza dell'architettura corintia trovato di che meglio all'orgogliosa loro cupidigia soddisfare. « Non ci ha dubbio (dice egli) che i marmi i più pre« ziosi sieno stati di preferenza nell'ordine corintio impiegati. La « dilicatezza del capitello e de' suoi aggiunti, gli ornamenti che « comportar si possono dalle diverse parti della modanatura, tutto « insomma allettar dovette i Greci a far uso delle più preziose « materie in questo genere d'architettura. Se a conferma di questa « congettura si vogliano considerare gl'infiniti marmi all'Italia stra« nieri, de' quali è formata l'immensa raccolta di colonne, che sino « a' nostri giorni conservati si sono in Roma come in deposito; se « vogliasi esaminare la sublimità del lavoro di un sì gran numero « di capitelli corintj, e la natura e la qualità de' marmi, onde sono « composti, non si avrà più alcun dubbio, che la Grecia abbia « veduto togliere a sè stessa in un colle più rare statue, anche « la più grande e la più bella parte delle sue colonne corintie ». Non nella Grecia pertanto, ma in Roma sarebbe d'uopo ricer-

mento nella cui descrizione si parli di colonne corintie. Sembra pertanto che Callimaco abbia vissuto al tempo de' più grandi artefici, e prima anche di Scopa, cioè in un'epoca, in cui l'architettura già fatto avea i più grandi progressi. Vedi Winkel. *Storia ec.* T. II. pag. 95 e 96.

care i più perfetti modelli dell'architettura corintia (1). Ma siccome tale ricerca forse ci allontanerebbe di troppo dall'assunto nostro; così noi ci appagheremo di qui riferire soltanto il picciolo monumento *Choragico* di Lisicrate, e la *Torre dei Venti*, che sono i due edificj corintj, più degni d'essere osservati fra quelli che in Atene non andarono alle ingiurie del tempo soggetti.

Monumento Choragico di Lisicrate

Il monumento di Lisicrate giace verso l'estremità orientale dell'Acropoli, ed ora trovasi in gran parte incastrato nel muro dell'ospizio de' Cappuccini dalla parte del giardino. Quest' edificio fu per lungo tempo conosciuto sotto la denominazione di *Lanterna di Demostene*; essendo presso i moderni Ateniesi volgare tradizione, che in esso quel grande oratore chiuso si fosse per attendere più tranquillamente allo studio dell'eloquenza, essendosi fatta radere una sola metà della barba, ond'essere trattenuto dall'uscirne per la tema di apparire ridicolo. Ma Spon e Wheler avendone pei primi osservata l'iscrizione scolpita nel fregio, ne conchiusero che il monumento stato era eretto in onore de' cittadini che riportato aveano il premio nelle gare sceniche, e specialmente ne' certami musicali (2). La cosa divenne della massima evidenza, dappoichè Stuart e Revett ebbero agio di esaminare il monumento colla più grande attenzione.

Sua descrizione

Esso è composto di tre parti, cioè d'un basamento quadrangolare, d'un colonnato circolare, i cui intercolunnj erano interamente chiusi; e di un *tholo* o cupola, sul cui vertice è un ricco ornamento a fiori (3). Il basamento non offre alcuna specie di porta o di apertura.

(1) Secondo il signor Quatremère, il capitello corintio, quale generalmente vedesi ne' più begli edificj di Roma, e ne' monumenti che sono opera di Greco scarpello, si compone di una specie di tamburo fatto in forma di vaso senza gonfiamento, con un abaco incavato in ciascuna delle sue faccie. Il corpo del capitello è adorno di tre ordini di foglie, che formano pennacchio, cioè che si curvano nella sommità piegando all'innanzi. I quattro angoli dell'abaco appajono sostenuti da volute che nascono ed escono dal secondo ordine di foglie, e che sembrano pur sostenute da una specie di fogliami detti *caulicoli*. Alcune altre volute più picciole si riuniscono nell'abaco al mezzo della parte incavata, e sembrano sostenere ciò che si chiama occhio, o rosone del capitello.

(2) Veggasi ciò che abbiam detto intorno ai *Giuochi* ed agli *Spettacoli sacri*, pag. 513.

(3) Gioverà il qui riferire anche la descrizione che ne fecero Spon e Wheler: « È una picciola torre di marmo costrutta alla foggia d'un

Col mezzo però di un pertugio, fatto in una delle sue quattro facciate, si è scoperto che lo spazio interno era voto, ma sì picciolo e sì irregolare, che un uomo vi si poteva appena reggere in piedi. Su questo basamento sorge il colonnato circolare, che è nella seguente maniera costruito. Sei lastroni di marmo bianco, eguali in tutte le loro dimensioni, e collocati gli uni a fianco degli altri, alla circonferenza di un piano circolare, formavano un muro cilindrico e continuato, che pei congiugnimenti degli stessi lastroni si trovava diviso dall'alto al basso in sei parti eguali. Lungo ciascun lato si è scavata una scanalatura semicircolare atta a ricevere una colonna corintia, che incastrata con esattezza nascondeva interamente i congiugnimenti delle lastre. Queste colonne aggettavano un po' più della metà del loro diametro sul nudo della parete cilindrica, la quale chiudeva esattamente tutti gli intercolunnj. Esse sostenevano immediatamente l'intavolato e la cupola. Non vi si vedeva praticata alcuna specie di apertura, di modo che non eravi mezzo di penetrare nell'interno, dove regnar dovea una oscurità profonda. L'interno non ha d'altronde che lo spazio di cinque piedi parigini ed undici pollici; e quindi esso non fu giammai destinato a servire nè di abitazione, nè di deposito di qualsivoglia genere. Nei tempi posteriori vi si è nondimeno formata un'apertura col rompimento di una delle lastre; e ci ha luogo a credere che ciò fatto siasi colla speranza di trovarvi qualche tesoro. Stuart osserva che di fatto la barbarie, che ora domina in queste contrade, è tale che ogni antico edificio, il quale per la sua grandezza o per la sua beltà superi le idee degli abitanti, vien riguardato come un'opera magica destinata a raccogliere tesori. Al tempo di questo

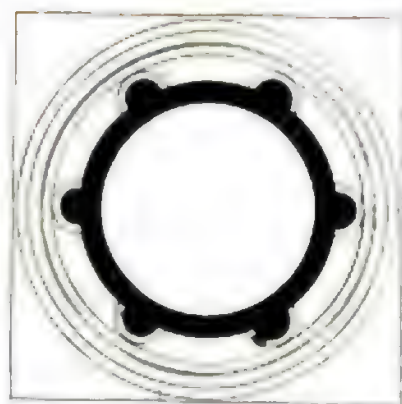
« casotto (*guérite*) da sentinella, il cui coperchio è sostenuto da sei « colonne scanalate, di nove piedi di altezza, e d'un piede e mezzo pel « capitello. Tutto il suo diametro non è che di cinque piedi e mezzo. Il « coperchio che appare scolpito a squame, non è che di un sol pezzo col « fregio. L'ornamento postovi di sopra è fatto come una lampana a tre « becchi, ciò che forse gli fece dare il nome di *lanterna*, sebbene appa- « rentemente esso non vi sia stato aggiunto che per abbellimento. Gl'in- « tercolunnj sono cinque grandi pietre tagliate, sulle quali, nella parte su- « periore, veggonsi alcuni tripodi in basso-rilievo L'ingresso è nel lato, « in cui mancano tali pietre. Il fregio è adorno di un basso-rilievo assai « elegante ». *Voy. etc.* Tom. II. pag. 173.

viaggiatore, a tre delle anzidette lastre eransi sostituite due tramezze di mattoni ed una porta; giacchè l'interno del monumento stato era convertito in un gabinetto. In ciascuna delle tre lastre ancor sussistenti veggonsi scolpiti a basso-rilievo due tripodi con manichi od anelli (1). L'architrave ed il fregio del colonnato sono di un sol pezzo di marmo. Sull'architrave è incisa un'iscrizione che contiene i seguenti concetti: *Lisicrate di Cicina, figliuolo di Lisitide avea fatta la spesa del Coro. La tribù Acamantide avea riportato il premio pel Coro de' giovani. Teone era il sonatore di flauto. Lisiade, Ateniese era il poeta; Evaenete l'Arconte* (2). Quest' iscrizione pertanto ci conferma chiaramente, che il monumento stato era innalzato in onore, tanto de' giovani della tribù Acamantide che riportato aveano il premio ne' certami del Coro, quanto di Lisicrate che fatte ne avea le spese. Dal nome dell'Arconte, sotto di cui celebrata erasi la solenne gara, sembra potersi dedurre che il monumento fu innalzato più di trecentotrenta anni prima dell'Era Cristiana, all'epoca, in cui viveano Demostene, Apelle, Lisippo, ed Alessandro il Grande.

Pianta ed elevazione del monumento di Lisicrate

Nella Tavola 101 *num.* 1, è rappresentato il monumento di Lisicrate colla sua pianta. In questa si sono fortemente ombreggiate le parti che tuttora sussistono, e si è indicato con una tinta meno oscura il luogo dei tre lastroni che sono stati distrutti. Le colonne appajono scanalate nella loro semi-circonferenza esteriore; mentre al contrario sono liscie nella semi-circonferenza interna e di un diametro minore di un mezzo pollice; lo che toglie ogni dubbio, che gl'intercolunnj non fossero originalmente chiusi con

(1) Lo Stuart è d'avviso che questi tripodi siano della specie di quegli indicati da Omero e da Esiodo sotto il nome di *τρίποδες ὠτόεντες*, *tripodi ad orecchie.*

(2) Stuart, *Antiq. etc.* Tom. I. pag. 98, ediz. di *Parigi.* Plutarco nella vita di Temistocle cita una iscrizione che non è dissimile da quella che leggesi sul monumento di Lisicrate, e che Temistocle stesso avea fatto scrivere in una tavola all'occasione di una tragedia ch'egli fece rappresentare come Chorego, e per la quale riportò il premio fra' concorrenti. « Anche fra quelli (dice lo storico) che rappresentar faceano tra« gedie a loro spese, ottenne egli vittoria, facendosi già in allora questa « contesa con grande studio ed emulazione: e per sì fatta vittoria appese « una tavola con quest' epigrafe: *Temistocle Freario era quegli che fa« ceva la spesa; Frinico era il maestro: presedeva Adimanto* ».

lastre (1). La base del colonnato circolare è di un sol pezzo, non altrimenti che il fusto di ciascuna colonna. I capitelli nella parte esterna sono di una esecuzione dilicata, elegante, squisita e maravigliosa. L'architrave ed il fregio sono formati da un solo e medesimo ceppo di marmo; ma la cornice è composta di varj pezzi insieme congiunti, ed è solidamente raffermata dal peso della cupola, che è pure di un sol pezzo. La parte inferiore del rosone od ornamento, che corona l'edificio, è del medesimo ceppo della cupola, ma la parte superiore è formata con un altro pezzo. Il basso-rilievo del fregio rappresenta l'incontro di Bacco co' pirati Tirreni, bellissima composizione, della quale ragioneremo nell'articolo della scultura. La cornice che è semplicissima, ha per coronamento, non la cimasa, ma quella specie di cilindro a rosoni od a palme, della quale parla Vitruvio, e che sovente serve di ornato nella sommità dei tempj nelle medaglie rappresentati (2). La cupola appare con somma dilicatezza scolpita nella parte esteriore, imitando un tetto a foglie d'alloro, che vanno l'une le altre coprendosi: essa è pure coronata da un cilindro a rosoni vitruviani. Nel gran fiore, o pennacchio, che sorge sulla cima,

(1) Le scanalature sarebbero ventiquattro in ciascuna colonna, se le colonne si vedessero intere. Dall'alto al basso in luogo di un semplice segamento di circolo, appariscono lunghe foglie acquatiche quanto alto è il fusto, le quali foglie ritirandosi nella loro metà circolarmente lasciano il proprio stelo, che è nel mezzo, a far da pianuzzo. *Elementi dell' architettura Lodoliana ec.*, pag. 131.

(2) Ecco come intorno a questa cornice si esprime il P. Lodoli: *La rotonda cornice, ch' è sopra il fregio, è ben diversa da tutte le altre degli antichi, che pur si ammirano; nè mi sembra del gusto del tempo posteriore, per i grandi dentelloni che sonosi in essa scolpiti. Il gocciolatojo, che forma l' altra metà della cornice, non ha nè modiglioni, nè rosoni, o riquadri di sotto; ornamenti che fanno per ordinario risaltare tal ordine. In luogo di tali cose l' architetto di quel tabernacolo mise sopra la semplice gola dritta, con la quale termina la cornice, una specie di merlatura con grandi foglie, con semicircoli fra l' una e l' altra, forse collocati per isgombrar più facilmente la pioggia, entro le quali son gusci di fave; e perchè facesse più bella vista pose ancora all' estremità del curvo coperchio un' altra merlatura, che innalzandosi si vede da lontano, formata di quelle cavriole, ovvero onde marine, che sebbene niente abbiano a fare con le foglie poste di sotto, da' moderni Romani scalpellini chiamansi* corrimi dietro. *Elementi ec.* pag. 125.

e che presenta un intreccio di graziosissimi fogliami, si veggono alcune cavità, che originalmente debbono aver servito a tener fermo qualche ornamento. Dalla forma triangolare di detto pennacchio, e specialmente dalla disposizione delle cavità, che vi furono con somma diligenza da Stuart esaminate, è d'uopo con tutta l'asseveranza conchiudere, che tale ornamento non poteva essere che un tripode. È cosa notissima che i premj destinati ai vincitori nelle solenni gare, esporre si solevano agli sguardi del pubblico, onde in certa guisa venisse vie più risvegliato l'ardore de' gareggianti (1).

Tripodi riportati in premio, dove si collocassero

Ma tra i premj quello, onde più comunemente onoravansi la forza, l'agilità ed il genio, era un tripode (2). Giusta poi un uso antichissimo e costante, i vincitori dedicavano sì fatti tripodi a qualche Deità, e ponevanli o ne' tempj, o sulla sommità di qualche sacro edificio, che a quest' oggetto veniva specialmente innalzato (3). Da tale istante que' trofei partecipavano della santità del luogo, ed erano al sicuro da qualsivoglia insulto o violenza. Un tripode dedicato in tal guisa era sempre da un' iscrizione accompagnato. Esso diveniva un pubblico monumento, perenne non meno che autentico, e destinato a serbare la ricordanza della vittoria ed il nome del vincitore. Gli Ateniesi presentavano i tripodi in premio particolarmente al *Chorego*, che nel teatro fatto avea eseguire il miglior pezzo di musica; e perciò a tali tripodi davasi pure l'aggiunto di *Choragici*. Tutte le quali particolarità confermano vie più l'opinione di Spon e di Stuart, non altro essere stato cioè l'edificio da noi ora descritto, se non un monumento innalzato in onore del *Chorego* Lisicrate. E forse

(1) Di un tal uso parla anche Virgilio nel V. dell'Eneide, v. 109.

> *Munera principio ante oculos, circoque locantur*
> *In medio: sacri tripodes, viridesque coronae,*
> *Et palmae, pretium victoribus . . . .*

(2) Iliad. XXIII. 264. Hesiod. *Opera et dies* II. 272. Pind. *Isthm.* Od. I. Plutar. in *Nicia*.

(3) Molti monumenti *Choragici* furono già in Atene. Pausania ci fa sapere che la via su cui camminavasi uscendo da' Propilei, traeva il suo nome dai moltissimi tripodi, ond'era adorna. A sì fatti monumenti alludono molte delle iscrizioni, che tuttavia sussistono in Atene. Il picciol tempio *di Nostra Signora della Grotta*, di cui già parlammo, non era nella sua origine che un monumento *Choragico*.

è questa la ragione, per cui anche ne' lastroni veggonsi scolpiti i tripodi ai *Choragici* somiglianti. « Che se in oltre (dice il signor Stuart) noi volessimo avventurare la congettura, che i giuochi, di cui trattasi, fossero stati celebrati nel tempo delle *Dionisiache*, o feste di Bacco, noi saremmo a ciò autorizzati e dal soggetto scolpito sul fregio del monumento, e dall'uso di dare particolarmente i tripodi a coloro che in questi giuochi riportato aveano il vanto ». Nel *num.* 5 della Tavola 100 è riportata una colonna di questo medesimo edificio con parte dell'intavolamento, ossia della trabeazione, e colle relative proporzioni.

Torre de' Venti

Dal secondo dei due più antichi monumenti corintj, detto la *Torre de' Venti*, di cui presentiamo la pianta e l'elevazione nel *num.* 2 della stessa Tavola 101, così parla Vitruvio: *Hanno voluto alcuni, che i venti non fossero che quattro: dall'oriente equinoziale*, il levante; *dal mezzogiorno*, l'ostro; *dall'occidente equinoziale*, il ponente; *e dal settentrione* la tramontana: *i più esatti ne danno otto, fra questi specialmente Andronico Ceresteo, il quale eziandio ne eresse in Atene per esemplare una torre di marmo a otto facce, in ciascheduna delle quali fece scolpire l'immagine di ciascun vento dirimpetto alla sua propria direzione: terminava la torre in un lanternino di marmo, sopra del quale situò un Tritone di bronzo, che stendea colla destra una verga, accomodato in modo, che dal vento era girato e fermato dicontro al soffio, rimanendo colla verga sopra la immagine di quel vento che soffiava* (1). Di questo monumento noi non avremmo nondimeno che una imperfettissima idea, se i signori Stuart e Revett con grande loro dispendio, e colla più diligente sollecitudine, non lo avessero, per così dire, disseppellito dal terreno, ond'era in gran parte coperto, e non lo avessero nei lati sgombrato dalle moderne case, che ad esso appoggiavansi. Col mezzo di ripetuti scavamenti eglino giunsero a determinarne la primitiva forma, ed il doppio uso, cui esso stato era

(1) Vitruv. Lib. I. cap VI. Ci é ignoto il tempo, in cui visse l'architetto Andronico. Egli era di Cereste paese della Macedonia. « Questo « edificio (dice il Milizia, *Memorie ec.* T. I. pag. 23) il più curioso « dell'antichità, non é per altro il più perfetto ne' dettagli dell'archi- « tettura Il di fuori è di gran marmi, l'interno è povero ed oscuro, con « profili non belli, e con mediocri sculture ».

Sua descrizione destinato. La Torre era ottangola, ed avea originalmente due porte; l'una nella facciata tra il settentrione e l'oriente, la quale vi serve tuttora d'ingresso; l'altra nella facciata tra il settentrione e l'occidente, ch'era del tutto nascosta sotto gli ammassi delle rovine e della terra, da cui in questa parte vedesi stranamente innalzato il « suolo. Il tetto (dice il signor Stuart) è degno d'essere considerato « per la sua costruzione: la forma ne è elegante, e produce sotto « ogni punto di vista un ottimo effetto. Le figure scolpite sulle « facciate dell'ottangolo sono di uno stile buono, e di una larga « esecuzione: esse con una maniera ingegnosa esprimono i carat- « teri dei venti, cui rappresentano (1). Sotto di ciascuna è un qua- « drante solare. Ora siccome il quadrante che riguarda l'oriente, « è del tutto eguale a quello che riguarda l'occidente, ad eccezione « però dell'arrovesciamento delle linee; e siccome la linea meridiana « tracciata sulla faccia del mezzodì, è una perpendicolare, da cui « s'allontanano egualmente le linee delle ore del mattino e della « sera; così è cosa evidente che l'astronomo, da cui tracciati fu- « rono i quadranti, suppose che le facciate di questa torre ottan- « gola corrispondessero esattamente ai quattro punti cardinali, non « meno che ai quattro punti a questi intermedj. Sembra ch'egli « non siasi ingannato; perciocchè essendosi alla faccia opposta « all'occidente (la quale per conseguenza doveva trovarsi nel piano « della meridiana) applicato un ago calamitato e disposto a quest'og- « getto dalle cure dell'ingegnoso Dottore Knight, l'ago declinò « verso l'occidente di circa 12° 55'; quantità, che per quanto fu « possibile l'assicurarcene con molte osservazioni meridiane del « sole, rappresentava allora esattamente la declinazione magnetica

A che servisse « ad Atene ». Questa torre pertanto serviva in certo modo di *bussola*; perciocchè il Tritone collocato sul lanternino di marmo alla foggia quasi di banderuola, stendeva colla destra una verga, ed era

(1) Le otto immagini dei venti erano effigiate in modo, che ognuna alludeva agli effetti particolari di ciascun vento. Zefiro perciò era rappresentato in un uomo collo stomaco e colle gambe nude, e con fiori dinanzi al suo mantello, perchè questo vento spira dolcissimo in Atene, ed è favorevole ai fiori. Il freddo Borea, al contrario, era rappresentato in un vecchio barbuto tutto ravvolto in un mantello, e colle gambe chiuse in una specie di stivali. Ma di queste immagini noi parleremo nell'articolo della scultura.

disposto con tale artificio che girando per l'urto del vento fermavasi dirimpetto al soffio, ed ivi rimaneva colla verga sopra l'immagine di quel vento che soffiava. La volta della torre era di più compartita in ventiquattro pezzi di marmo eguali, ad oggetto d'indicare gli altri ventiquattro venti distinti dagli otto principali. Essa serviva altresì d'orologio; perciocchè sovra ogni facciata era un quadrante concavo in cui venivano indicate le ore.

Clepsidra

Ma ci ha luogo a credere, che questa torre servisse anche di *Clepsidra*, o di orologio d'acqua, ad oggetto d'indicare le ore eziandio nell'oscurità della notte, od allorquando il cielo era dalle nubi coperto (1). Imperocchè gli anzidetti viaggiatori avendo fatto

(1) Gli antichi, oltre i quadranti solari, aveano altri metodi per misurare il tempo, e questi specialmente col mezzo dell'acqua. Semplicissimo era quello, di cui facevasi uso in Atene per determinare agli oratori il tempo, che oltrepassar non doveasi dalla loro aringa. *La Clepsidra*, dice Svida alla parola Κλεψύδρα, *istrumento astronomico che serve a misurare le ore .... È altresì un vaso forato nel suo fondo con un picciolissimo pertugio, il qual vaso riempiesi d'acqua, e vien collocato nel luogo, in cui si declamano le cause: esso indica agli oratori la durata della loro aringa.* Vitruvio descrive alcune di sì fatte macchine nel cap. 9, del Lib. IX. e le chiama *horologia ex aqua* ed anche *horologia hiberna*. Ecco in che consisteva la meccanica delle più grandi *Clepsidri*. Dietro il quadrante veniva costrutto un serbatojo, in cui l'acqua entrava per un tubo. Quest'acqua di là passava in un bacino o recipiente, ch'essa gradatamente riempiva. In tal bacino era un pezzo di sughero, o d'altra sostanza lievissima, che galleggiando sull'acqua montava nel bacino a mano a mano che questo riempivasi. Al galleggiante era appesa per una delle sue estremità una catenella, che passando sull'asse di una ruota sosteneva coll'altra sua estremità un peso che formava equilibrio col galleggiante, e che teneva ognor tesa la catenella. Per tal modo quanto più il bacino si riempiva, e quanto più montava il galleggiante; tanto più discendeva il contrappeso facendo girare l'asse della ruota, su cui passava la catenella. La ruota per tal artificio girando col proprio asse, indicava le ore. L'uguaglianza dei movimenti della ruota, e quindi anche l'esattezza dell'orologio, dipendeva dall'uniforme scolamento dell'acqua dal serbatojo nel bacino. Vi erano altresì *Clepsidri* di più altre maniere. Alcune facevano movere picciole figure, o facevano loro sonare certi strumenti; alcune altre sonavano le ore colla caduta di picciole pietre sopra una specie di timballo. Di tutte le quali macchine non è cosa sì facile il formarci una giusta idea, non avendoci Vitruvio tramandata di esse alcuna immagine, nè potendosi questo riscontrare in verun monumento.

un profondo scavamento nell' interno dell' edificio, vi scoprirono tutto intero l' antico pavimento, che è di marmo bianco, e sul quale trovarono le traccie di varj canali. Il principale di essi scorreva in linea retta dalla facciata meridionale dell' ottangolo sino al centro del pavimento, dove si trovava un pertugio circolare, comunicante con un passaggio sotterraneo. Ora la parte dell' edificio lungo la facciata meridionale presenta una piattaforma quasi di tre quarti di un circolo. Questo poteva fors' essere originalmente il serbatojo da cui era di continuo somministrata l' acqua necessaria ad alimentare la Clepsidra. Il pertugio praticato nel mezzo del suolo e che comunicava col canale sotterraneo, avrà forse servito allo scolamento dell' acqua, che faceva muovere la macchina. Questa ipotesi diviene tanto più probabile, quanto che a' piedi dello scoglio, su cui giace l' Acropoli, ed un po' prima di giugnere a' Propilei, trovasi un fonte, che somministra una corrente di acqua salmastra (1). Quest' acqua, parte sotterra, parte in tubi di creta sostenuti da muri, vien condotta nella principale moschea della città, dove i Turchi se ne servono per le abluzioni, dalle quali hanno sempre cominciamento gli atti della loro divozione. Dee notarsi ancora, che l' acqua prima di giugnere alla moschea passa alla distanza di soli dieci passi dalla Torre dei Venti, e ch' essa, oppure la sorgente donde scaturiva, ebbe anticamente il nome di Clepsidra (2).

Pianta della Torre de' Venti

Nella pianta, che di quest' edificio esponiamo al *num.* 2 dell' anzidetta Tavola 101, sono tracciate le principali parti della Torre. A, l' ingresso attuale sotto la figura del vento *Caecias*. B, l' ingresso sotto la figura del vento *Sciron*, dinanzi a cui il suolo della strada si è innalzato sino alla sommità dell' intelajatura della porta. C, la torre circolare aggiunta all' edificio sotto la figura del vento *Notos*, la quale comunica coll' interno della torre ottangola per un' apertura

(1) Pausania (Lib I pag. 49 ediz. di Kuhn) parla di questo fonte, ed aggiugne ch' esso si trova vicino alla grotta, ov' erano i tempj di Apolline e di Pane. I tempj non più sussistono; ma si trovano tuttora e la grotta e la sorgente nel luogo da Pausania indicato, ed ivi è pure un' altra sorgente più picciola, da Pausania altresì rammentata. Wheler è stato tra' moderni viaggiatori il primo che parlato abbia di queste due sorgenti.

(2) Stuart, Vol. I. pag. 35 e seg., ediz. di Parigi. Aristoph. *Lysistrata*, v. 909. Plutarc. in *Anton.* Hesych. alla voce Κλεψίρρυτος.

nel fianco meridionale del ricinto. Il pavimento dell'interno della torre è più basso che la soglia della porta, e vi si discende pel cammino L. Le due linee a punti, D E, E G indicano il passaggio sotterraneo, con cui comunica il pertugio circolare che è nel centro. Quanto al monumento presentato nella sua esterna elevazione, noi non sapremmo meglio ragionarne che colle parole stesse di Stuart: « . . . . Il Tritone ed il cono di marmo, che gli serve di sostegno, sono stati ristabiliti secondo la descrizione di Vitruvio: è d'uopo altresì aggiugnere, che i capitelli, che noi qui diamo alle colonne, da cui sono ornate le porte, sebbene siansi scoperte tra le rovine del monumento, forse non mai ad esso appartennero. Le colonne nella superior parte del fusto erano spezzate; non si può dunque conoscere positivamente in qual modo esse terminassero: è cosa certa però che questa specie di capitelli era sovente usata tanto in Atene, quanto in altre parti della Grecia, e che quello da cui era sostenuto il Tritone, e di cui sussiste un considerabile frammento, avea evidentemente la medesima forma. Le foglie, ond'è composto il secondo ordine, non sono tagliate come le foglie d'acanto, o come tutte le altre foglie, che sogliono usarsi nel capitello corintio: esse appajono liscie nel loro contorno, ed assomigliansi a quelle che dai nostri artefici si chiamano foglie d'acqua . . . . . Quella specie di zoccolo, che gli serve di sostegno, e che compie il tetto dell'edificio, è il solo ornamento, che noi abbiam creduto di poter aggiugnere senza una bastevole autorità (1).

Sua elevazione

Colonna della Stoa di Atene

Ad oggetto di presentare a' nostri leggitori un'idea delle più grandiose dimensioni, che dai Greci furono pur date all'ordine corintio, noi crediam bene di chiudere quest'articolo col riferire nel *num.* 6 della Tavola 100, una colonna col suo piedistallo ed intavolamento, tratta dalle rovine dello *Stoa*, o portico di Atene. Molte quistioni fatte già eransi dagli eruditi viaggiatori intorno alla primitiva e vera destinazione del monumento, di cui parliamo. I moderni Ateniesi lo chiamano indifferentemente il palagio di Pericle, o di Temistocle: « tradizione assurda (dice il signor Stuart), poichè non è in alcuna guisa a credersi che fra repubblicani sì gelosi un cittadino, chiunque egli si fosse, abbia osato d'innalzare un sì mo-

(1) La Torre de' Venti è ora convertita in un oratorio Turco, che si chiama il *Teckeh*, e che è consecrato ad atti di una particolare divozione.

gnifico edificio per sua particolare abitazione ». Il signor Le-Roy seguendo l'opinione di Spon e di Wheler, ha creduto di ravvisare in esso gli avanzi del tempio di Giove Olimpico, incominciato sotto di Pisistrato, ma rimasto imperfetto, finchè Perseo Re della Macedonia, ed Antioco Epifane vi fecero da Cosuzio architetto Romano compiere la gran nave, e porre le colonne del portico, 400 anni circa dopo Pisistrato; tempio che da Tito Livio venne giudicato il solo che nel mondo, per la sua magnificenza, corrispondesse alla maestà di Giove (1). Ma Stuart e Revett avendo con somma diligenza esaminato il monumento sul luogo stesso, e fattone il confronto con ciò che del tempio Olimpico affermano gli antichi più accreditati scrittori, trovarono che non solo queste rovine appartengono a tutt'altro edificio, ma che quel tempio sorgeva in ben diversa situazione. Eglino pertanto attenendosi alla descrizione di Atene da Pausania tramandataci, sono d'avviso, che que' grandiosi avanzi appartengano al celebre portico conosciuto sotto il nome di *Poecile*, e di *Stoa* (2). Noi lasciando che i nostri leggitori, se mai fossero vaghi di vedere gli argomenti di tale asserzione, si facciano a consultare l'opera di que' due dottissimi Inglesi (3), chiuderemo coll'aggiugnere qualche cenno intorno alla parte del monumento da noi esposta nell'anzidetto *num.* 6. È da notarsi primieramente, che i plinti di tutte le basi delle colonne di questo monumento sono saglienti sul dado de' piedistalli. In secondo luogo, l'abaco del capitello ha come quello del tempio di Vesta a Roma gli angoli acuti, cioè non tagliati come fare generalmente si suole. Al di sopra poi dell'astragalo della colonna, è immediatamente un filetto, da cui sorgono otto foglie corte e liscie, dalle quali sembra che escano le foglie del secondo ordine. In terzo luogo, il profilo dell'intavolamento rassomiglia a quello di Nerone in Roma; ma le modanature o membra sono prive di qualsivoglia ornamento, trattone però la soffitta del gocciolatojo.

(1) *Historiar.* Lib. XLI. cap. 20.

(2) Il *Poecile* era il portico, o la *Stoa* principale di Atene. Esso era adorno di bellissime pitture, e degli scudi, che gli Ateniesi conquistati aveano su' loro nemici. Dal vocabolo *Stoa* trasse il nome di *Stoica* la scuola fondata dal filosofo Zenone.

(3) *Stuart ec ec.* Vol. I. chap. V. e Vol. III. chap. II. edizione di Parigi.

Edificj civili, pubblici e privati.

I monumenti de' quali abbiamo fin qui ragionato, erano pressochè tutti alla religione consecrati. Imperocchè al culto de' celesti vennero da tutte le nazioni dedicati i primi edificj, cui esse innalzarono appena dalla barbarie uscite. E ne' templi appunto l'architettura, fattasi appena adulta, tutta dispiegò la sua più grande magnificenza, non mai però disgiunta da quella solidità, mercè di cui resistere potesse contro del tempo d'ogni cosa distruggitore. Questa è forse la ragione, per la quale le più insigni reliquie dell'antichità ai monumenti sacri appartengono. Ora è d'uopo favellare anche degli altri edificj e pubblici e privati. Nell'articolo del *Governo*, pag. 158, già parlato abbiamo del *Foro di Atene*, che venne anzi da noi rappresentato in due Tavole tratte dalle opere di Palladio sulle traccie che Vitruvio lasciate ne avea. Le nostre ricerche però saranno qui limitate a quattro soli edificj, cioè all'Odeo, al Teatro, alla Palestra ed allo Stadio. Passeremo quindi a dar pure qualche idea delle abitazioni de' cittadini.

Odeo

L'Odeo era in Atene un celeberrimo edificio a' certami di musica destinato, e del quale vuolsi che lo stesso Pericle stato fosse l'architetto. « Quell'edificio poi (dice Plutarco nella vita di quel « grand'uomo), che chiamasi *Odeo* (1), il quale internamente è « disposto in guisa, che ha molti sedili e molte colonne, ed « ha tetto che da un sol punto del colmo giù piega, e si fa pro- « clive al d'intorno, dicesi che sia fatto ad imitazione ed a simi- « litudine del padiglione del Re di Persia, e che fatto pur fosse « da Pericle, onde Cratino di bel nuovo il motteggia ne' Traci:

A noi se ne vien Pericle, qual Giove,
Il qual la testa ave di Scilla (2) *in guisa,*
E va dentro l'Odeo, da che gli avvenne
Poter sottrarsi al decennale esilio.

(1) Vitruv. Lib. V. cap. IX. *Odeum ab ᾠδὴ, canto.* Secondo lo scoliaste d'Aristofane nelle *Vespe*, l'Odeo serviva anche, perchè i poeti vi declamassero i loro drammi, prima di esporli sulla scena: *Odeum erat locus in Theatri speciem, in quo de more poemata ostendebantur, antequam in theatro publicarentur.*

(2) Lo scherzo del poeta si accorda ottimamente con ciò che Plutarco dice del coprimento dell'Odeo, cioè che era fatto *ad imitazione*

« La prima volta fu allora che Pericle, usando ogni premura per « farsi onore, fece che si decretasse che celebrato fosse un cer- « tame di musica nelle feste Panatenee; ed essendovi egli eletto « per soprantendente e dispensatore de' premj, ordinò il modo, se- « condo il quale conveniva che o si sonasse il flauto, o si can- « tasse, o si citareggiasse da coloro che si esponevano a quella « musicale contesa, che siccome in allora, così nel tempo da poi « fatta fu nell'Odeo ». Che quest'edificio fosse di ordine do-

D'ordine dorico

rico, possiamo asseverantemente congetturarlo e dall'analogia degli altri monumenti innalzati sotto l'amministrazione di Pericle, che tutti erano di un tal ordine costrutti, e dalla situazione stessa dell'edificio; perciocchè, giusta un luogo di Vitruvio, esso sorgeva alla sinistra del teatro di Bacco, alla cui destra venne poi innalzato l'Odeo di Regilla. Ora dall'una parte e dall'altra delle rovine del teatro si scorgono grossissime pietre; le une, avanzi certamente dell'Odeo di Regilla, le altre, probabilmente di quello di Pericle; pietre che ci danno l'idea di una grandissima solidità, e colle quali non è improbabile che formato fosse il muro elittico, ond'era chiuso l'edificio. Laonde le colonne ancora che tutt'all'intorno del muro reggevano l'interno portico, esser doveano di uno stile robusto, e perciò dorico; altrimenti esse non avrebbero conservata proporzione alcuna colla robustezza dell'edificio, lo che non può attribuirsi a Pericle, ch'era dell'arte sommo conoscitore (1).

ed a similitudine del padiglione del Re di Persia. Pericle di fatto dai comici era soprannomato *Quinocefalo*, cioè colla testa di *scilla*, specie di fungo che ha il bulbo allungato, e la testa che s'innalza convessamente, finchè termina in una punta.

(1) Ecco ciò che di Pericle e dell'Odeo fu scritto dal Milizia: « Fin quì si è riguardato Pericle come promotore di grandi opere di architettura; egli va riguardato anche come architetto. Dal vedere continuamente tante moli ergersegli intorno, dal conversare con architetti valentuomini, e dalle istruzioni del suo grand'amico Anassagora, filosofo di prima sfera ed intendente d'architettura, divenne anch'egli architetto. Il disegno dell'Odeo si attribuisce a lui. L'Odeo era un teatrino, ove si radunavano i musici ad esercitarsi a gara, detto quindi *Odeo*, perchè era principalmente destinato a dar diletto all'udito. Era questo edificio poco distante dal teatro. La sua figura era elittica: parte era costrutto su la roccia, e parte su grossi sassi intagliati a punta di diamante. Veniva circondato da una colonnata da per tutto, fuorchè dalla parte di mezzogiorno, dove era murato per

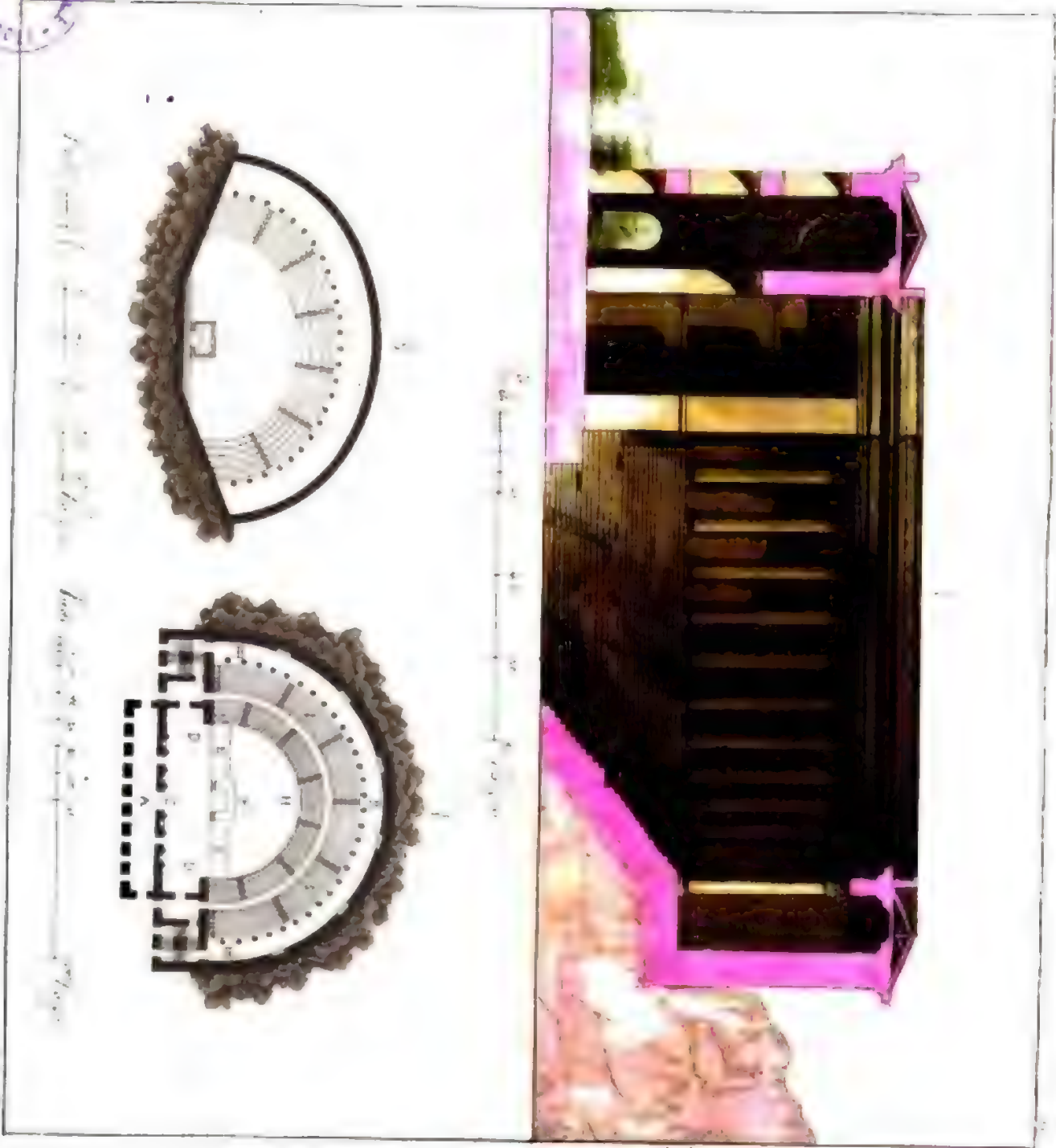
Forma dell' Odeo

L'Odeo di Pericle fu il primo edificio che di sì fatto genere stato sia nella Grecia costrutto. Ma sebbene di esso non sussistano che pochi avanzi, e questi fors'anco incerti, nondimeno dalla descrizione lasciataci da Plutarco, e dalle rovine di varj altri edificj di simil genere (siccome sono l'anzidetto di Regilla, di cui Stuart ci ha dato la pianta, e quello di Catanea descrittoci da Houel, ambidue di forma non molto da quella de' teatri dissimile, e per quanto dalle rovine stesse appare, fatti ambidue ad imitazione dell'Odeo di Pericle) noi possiamo formarci un'esatta idea di questo ancora. Ora nè Vitruvio, nè Pausania, nè Appiano Marcellino, nè lo scoliaste di Demostene, nè il Bulengero, nè gli altri autori che

difendere gli uditori dal sole. Intorno intorno erano sedili di marmo; ma a differenza de' teatri era al di sopra coperto d'un tetto fatto di alberi e di antenne di vascelli presi ai Persiani, e terminava questa copertura in punta, ad imitazione della tenda di Serse. Questo Odeo andò a male nell'assedio, che Silla fece di Atene; ma Ariobarzane Filopatore Re della Cappadocia, circa 700 anni dopo la fondazione di Roma, lo fece riattare dai tre architetti Gajo Muzio, e M. Stallio Romani, e da Menalippo che si suppone Greco ». *Memorie degli architetti ec.* Vol. I. pag. 38 e seg. edizione di Parma. È nondimeno da notarsi, che tre furono gli Odei di Atene; il primo, quello di Pericle; il secondo, quello che da Pausania ci viene descritto come situato sul pendio di un colle presso all'Acropoli, e dicontro all'Areopago. Tale edificio, secondo Millin, é probabilmente quello che dicevasi *Pnyx*, ed in cui gli Ateniesi tener solevano un tempo le loro assemblee. Ma esso fu cangiato in Odeo, da che caduto era in rovina quello di Pericle: e tale era il suo destino a' tempi di Pausania, il quale aggiugne che l'ingresso di quest' edificio era adorno delle statue dei Re dell' Egitto, e di varj altri Principi co' quali gli Ateniesi stati erano in relazione. Il Le-Roy, Martini, ed altri seguendo troppo letteralmente Pausania, descrissero quest' edificio, come se fosse l' Odeo di Pericle, nel che s' ingannarono; e s' ingannò pure Pocoke che travide in esso l'Areopago, situato anzi in maggiore vicinanza dell'Acropoli, e più verso il settentrione. Il terzo Odeo di Atene era quello innalzato da Erode Attico in memoria della sua sposa Regilla, e di cui sussistono tuttora grandiosi avanzi, che impropriamente da Chandler furono presi come gli avanzi dell' Odeo di Pericle, e che da Stuart e da altri vennero creduti quelli del teatro di Bacco. Questo, secondo Pausania, era il più grandioso ed il più magnifico degli Odei della Grecia. Sembra che il Milizia abbia tratta la sua descrizione da Le-Roy, applicando all'Odeo di Pericle ciò che Pausania riferisce del secondo di tali edificj, cioè di quello che prima serviva di *Pnyx*, ed a ciò debbono attribuirsi alcune sue inesattezze.

parlarono dell'Odeo di Pericle, ci lasciano pur sospettare ch'esso aperto fosse ne' lati, ossia all'intorno; e solo sembra cosa non dubbia che tale edificio nella primitiva sua costruzione non fosse coperto da tetto alcuno. Imperocchè come mai le musicali armonie potuto avrebbero produrre quei maravigliosi effetti, di cui parlano le storie, se l' edificio non fosse stato interamente chiuso ne' lati, e con muri con tal arte costrutti, che per mezzo o di angoli ottusi, o di altri artificj, le voci ed i suoni ripercuotessero su gli spettatori? Ciò diviene tanto più verisimile, quanto che alcuni autori sono d' avviso che l' Odeo servito poi abbia di modello al teatro, il quale tutto appariva chiuso all' intorno, e non era superiormente coperto che da un velame (1). E di fatto anche l' Odeo di Pericle, secondo Vitruvio, venne poscia coperto con un tetto formato cogli alberi e colle antenne de' naviglj, spoglie de' Persiani. Ora combinando questo luogo di Vitruvio con ciò che scrive Plutarco, essere cioè stato l' Odeo di Pericle costrutto a similitudine de' padiglioni del Re di Persia, ne viene per conseguenza, ch' esso internamente aver dovea una specie di soffitta acuta, più propria alla propagazione dei suoni, che una soffitta orizzontale. Quest' edificio pertanto era dall' una parte elittico, con un portico; ed in questa parte erano praticati gli scaglioni od i sedili sì per gli spettatori che pei giudici e pei magistrati: nella parte poi dicontro all' elissi sembra ch' esso fosse chiuso con un fondo ad angolo ottuso scavato nella roccia del monte. Quivi sorgeva nel mezzo il *Timelo*, su cui ascendevano i musici ed i sonatori gareggianti (2):

(1) Da tutto ciò, che abbiamo fin qui esposto, chiaramente risulta, 1.° non essersi ben apposto Le-Roy, il quale pretende che l' Odeo non fosse chiuso se non dalla parte di mezzodì, e fosse aperto in tutto il restante, appoggiando la sua asserzione alle mire ambiziose di Pericle, che col lasciare così da tre lati aperto quest' edificio si sarebbe vie più attratta la benevolenza degli Ateniesi; 2.° essere caduti in errore il Bulengero, Onofrio Panvinio ed il Perrault, i quali furono d' avviso che l' Odeo non fosse che una parte del teatro di Atene. Plutarco e Vitruvio parlano dell' Odeo come di un edificio distinto e separato dal teatro. Ciò fu pure dimostrato ad evidenza da Chandler nel secondo capitolo del suo viaggio in Grecia.

(2) Il *Timelo* era anticamente l'altare di Bacco, secondo Svida; ed era così detto dal verbo θύω *sacrifico*. In seguito fu poi chiamata con questo nome una specie di palco costrutto alla foggia di un' ara quadrata. Di esso parleremo nuovamente nella descrizione del teatro.

i Cori stavano ne' lati sui gradini o seggi tagliati nel monte (1). Sulle nozioni pertanto lasciateci da Plutarco e dagli altri antichi scrittori, e sulle vestigia che tuttavia sussistono di altri Odei, noi presentiamo nella Tavola 102, l'interna costruzione dell'Odeo di Pericle, disegnata dal signor Alessandro Sanquirico, e nella Tavola 103 *num.* 3, la pianta dello stesso edificio, tracciata dall'egregio architetto il signor Luigi Antonio Rossi.

Pianta ed interna sua costruzione

Teatri

Non molto dall'Odeo dissomiglianti erano per la loro forma i teatri, di cui furono pure inventori i Greci; ma sarebbe impresa assai più ardua il volerne dare un'esatta descrizione. E certamente sembra che i teatri della Grecia, essendo essi dopo i tempj gli edificj i più solidi, i più grandiosi, e pel loro stesso oggetto i più importanti (giacchè aveano un immediato rapporto colla politica) non dovessero sì facilmente andar soggetti alla sorte sciagurata degli altri monumenti. Ma che non può mai il tempo, allorchè fannosi con esso a cooperare la barbarie e l'ignoranza? Le reliquie, che noi abbiamo di questi famosi edificj, sono sì picciole e sì malconce, che eccitano bensì la curiosità, ma non possono che imperfettamente soddisfarla. Gli antichi scrittori, forse non imaginandosi mai, che cose a' loro giorni sì conosciute potessero un tempo cadere nell'obblio, non furono gran che solleciti di tramandarne alla posterità un'esatta descrizione; ed eglino, trattandosi appunto di cose in allora notissime, non pure si curarono di parlarne con precisione, e quindi senza scrupolo alcuno diedero a certe parti del teatro un nome che propriamente ad altre apparteneva: usurpamento di termini, che non era di alcun danno per que' tempi, ma che a noi fu causa di non lievi errori (2). Vitruvio ne parla bensì in più luoghi, e discende talvolta anche alle più minute particolarità; ma le sue descrizioni non sono sempre egualmente chiare, nè sempre da ogni ambiguità scevre. Pausania stesso esalta con magnifiche parole l'eleganza e la simmetria de' Greci teatri, ma non si prende alcuna sollecitudine della forma e costruzione loro, nè delle varie parti interne, che propriamente ne costituivano l'essenza. Quindi è che la più parte di que' moderni autori che del

(1) Vedi Stuart, ediz. di Parigi, T. III pag. 75 e seg.

(2) Boindin, *Sur la forme, et la construction du Théâtre des anciens. Hist. de l'Acad. R. des Inscriptions, etc.* Tom. I. pag. 136.

teatro de' Greci trattarono, non usando le necessarie cautele nel seguire le autorità degli antichi, ed indifferentemente servendosi dei passaggi degli uni e degli altri, senza punto distinguerne i sensi, non hanno fatto che vie più intralciare questa materia, confondendo le parti del teatro Greco con quelle del Romano. Noi attenendoci non di meno a que' luoghi di Vitruvio, che ci sono sembrati i più chiari, ed alle traccie segnate da Palladio, da Galliani, da Boindin, da Durand, da Barthelemy, da Stuart e da Franklin (1), procureremo di dare della costruzione de' teatri Greci un'idea, per quanto ci sarà possibile, ampia ed esatta. Nè però noi ci tratterremo a tessere la storia del teatro dall' epoca in cui la tragedia, abbandonato il caprone ed il rozzo carro, fu coll' opera di Tespi trasportata sul palco e sulle scene; ma quelle cose soltanto riferiremo che all' architettonica, o materiale costruzione del Greco teatro appartengono.

Teatri antichi di legno

I teatri nella prima loro origine non venivano costrutti che solo per quello spazio di tempo, in cui durar dovea la rappresentazione (2). Essi perciò erano formati con tavole di legno soprapposte le une alle altre in guisa di gradini ed a comodo degli spettatori. Essi, secondo l'Esichio, furono perciò detti anche Ικρια, cioè *Ta-*

(1) Th. Franklin al principio della sua traduzione di Sofocle (*Londra*, 1766, in 8.°) ha posto una Dissertazione sull' antica tragedia, in cui trovasi un capitolo così intitolato: *On the construction of the greek theatre.*

Anche nella voluminosa collezione delle antichità Greche fatta dal Gronovio non si trovano che poche notizie intorno al teatro de' Greci. Nel vol. VIII è una lunga Dissertazione, col titolo: *De fabularum, ludorum, theatrorum, scenarum, ac scenicorum antiqua consuetudine Libellus ex optimis auctoribus collectus etc.*; ma poche cose vi si dicono intorno alla materiale costruzione de' teatri, ed in queste ancora il teatro Greco viene confuso col Romano. Il migliore modello dell' antico teatro Greco posto a confronto col Romano, è quello che sulle idee somministrate da M. Boindin fu fatto costruire dalla R. Accademia delle iscrizioni e belle lettere, del quale fu inserita la pianta nell' anzidetto tomo primo.

(2) Tutti i teatri de' Greci erano sacri a Bacco ed a Venere, Deità de' giuochi e dei piaceri (Lattanzio, Lib. VI.) ed anzi, secondo Polidoro Virgilio aveano avuto origine da Bacco stesso, e perciò gli spettacoli che in essi celebravansi ebbero da principio generalmente il nome di *Dionisiaci.*

vole. Tale fu appunto anche il teatro di Atene sino ai tempi di Pratina, poeta drammatico, che fioriva verso la LXX. olimpiade (1). Ma un pubblico edificio di sì fatta costruzione, oltre che sembrar dovea spregevole e vile agli Ateniesi, che già cominciato aveano a gustare la magnificenza ed il lusso, divenne altresì fatale; perciocchè essendo una straordinaria moltitudine di cittadini un giorno accorsa in uno di tali teatri, dove rappresentar doveasi una tragedia dell'anzidetto Pratina, precipitò all'improvviso il troppo debole edificio, con miseranda uccisione degli affollati spettatori (2). Questa sciagura fu causa che al legno venissero sostituite le pietre nella fabbricazione de' nuovi teatri. Ma il primo teatro, di cui abbiasi menzione negli storici come di pietra costrutto, è quello che in Atene venne condotto a fine a' tempi di Temistocle. Tale edificio ebbe la denominazione di *Teatro di Bacco*, perchè sorgeva presso di un antico tempio sacro a quest'Iddio. I pochi avanzi che di esso tuttavia sussistono, ci danno l'idea e della prima origine de' teatri, e de' principali abbellimenti, onde tali edificj furono in appresso arricchiti. Da quell'epoca vennero innalzati magnifici teatri in quasi tutte le città non solo della Grecia propriamente detta, ma della Grecia Asiatica ancora, della Sicilia e della Magna-Grecia; e celebri sono nell'antichità i teatri d'Egina, d'Epidauro, di Megalopoli, d'Agirio, di Siracusa e di Tauromenio.

Primo teatro di pietra

Il teatro de' Greci si divideva in tre parti principali, sotto di cui tutte le altre erano comprese, e che formavano, per così dire, tre diversi ripartimenti: quella degli attori, che conservava generalmente il nome di *Scena*; quella degli spettatori, cui davasi particolarmente il nome di *Teatro*; e quella che chiamavasi *Orchestra*, e ch'era destinata pei mimi e pei saltatori (3). Per formarsi un'idea generale ed esatta di tali tre parti, e quindi della forma di tutto il teatro, è d'uopo notare, che la sua pianta consisteva dall'una parte, in due semicerchj concentrici, ma di diverso diametro, e dall'altra, in un quadrato largo quanto il maggiore de' suddetti semicerchj, e lungo meno della metà. Lo spazio compreso fra i due

Il teatro in quante parti diviso

(1) 500 anni circa prima dell'Era Volgare. Esso fu contemporaneo di Eschilo, e di Cherilo.

(2) Svida voc. Πρατίνας.

(3) Nel teatro de' Romani l'*Orchestra* era il luogo, in cui sedevano i Senatori e le Vestali.

semicerchj era la parte destinata agli spettatori; il quadrato, ond'essa veniva chiusa, apparteneva agli attori; l'orchestra consisteva nell'intervallo ch'era di mezzo (1). Il teatro era pertanto circolare dall'una parte, e quadrato dall'altra. La parte circolare era chiusa all'intorno da due o tre ordini di portici in proporzione del maggiore o minor numero degli scaglioni, che dal piano del più alto di essi portici discendevano sino alla platea. I teatri più grandi aveano tre portici, gli uni agli altri sovrapposti; talmente che può dirsi, che in tali portici consistesse appunto il corpo dell'edificio. Imperocchè non solamente sotto i loro archi erano praticate le vie che conducevano all'orchestra, e le scale, per cui ascendevasi ai diversi ordini degli scaglioni; ma di più all'interno lor muro erano appoggiati gli stessi scaglioni, su'quali sedeva il popolo; ed in oltre il più alto di essi formava pure una parte agli spettatori destinata. Questo di fatto era il luogo riserbato per le donne, le quali potevano di là vedere lo spettacolo, senz'essere offese dalla sferza del sole, e dalle ingiurie dell'aria; giacchè il rimanente del teatro era scoperto, facendovisi di pieno giorno tutte le rappresentazioni. I gradini, o gli scaglioni destinati pel popolo, cominciavano, siccome già avvertimmo, dal piano del portico più alto, e venivano via via discendendo sino al piano dell'orchestra. Ma siccome questa era più o meno estesa, secondo la diversa ampiezza de'teatri; così le circonferenze de'gradini erano in proporzione più o meno grandi: esse però andavano tanto più aumentandosi, quanto più i gradini coll'innalzarsi s'allontanavano dal comun centro (2). Tre erano generalmente gli ordini degli scaglioni ne'teatri più grandi. Ciascun ordine aveva nove scaglioni, compreso il pianerottolo che ne formava la separazione, e che serviva per potervi girare all'intorno. Questo piano occupava lo spazio di due scaglioni, e perciò non erano che sette gli scaglioni, su'quali potevasi sedere. Quindi è che ciascun ordine non avea propriamente che sette ordini di sedili. I gradini aveano la medesima altezza in tutti i teatri, e dai pochi avanzi che ne sussistono, sembra che tale altezza fosse tra i quindici e i diciotto pollici; misura che appunto vien loro da Vitruvio prescritta. La loro larghezza era il

Sua forma

Gradini

(1) Quanto all'orchestra, ed all'uso di essa, noi ne parleremo di nuovo e più particolarmente nell'articolo della *Danza*.

(2) Vitruv. Lib. V. cap. 8.

doppio dell'altezza, affinchè gli spettatori vi potessero agiatamente sedere, senza che punto co' lor piedi incomodassero coloro che sedeano nel gradino inferiore. Dalle quali dimensioni il signor Boindin conchiude, che ciascun ordine di scaglioni aver dovea circa venticinque piedi di larghezza, e che tale essendo precisamente anche la larghezza dei portici, ne veniva per conseguenza che il diametro della parte destinata agli spettatori, essere dovea di cinquanta, settantacinque o cento piedi: ed appunto da questa misura dipendevano le dimensioni di tutte le altre parti dell' edificio. Imperocchè siccome la parte destinata agli spettatori formava il circuito dell' orchestra, e siccome l' orchestra avea il semidiametro di tutto l' edificio, così questa aver pur dovea il doppio della larghezza di quella; e perciò il diametro di tutto l' edificio era di dugento, trecento, o quattrocento piedi, secondo che i teatri aveano uno, due o tre ordini di scaglioni.

Divisione degli ordini

Tutti gli ordini erano divisi in due modi; nella loro altezza, dai pianerottoli più sopra accennati; e nella loro circonferenza, da particolari e picciole scale, che tagliavano ciascun ordine in linea retta, e che tendendo tutte al centro del teatro, davano al complesso degli scaglioni fra loro compresi la forma di coni, o di angoli acuti. Queste picciole scale però non erano direttamente collocate le une sulle altre, ma quelle dell' ordine superiore sorgevano di mezzo a quelle dell' ordine inferiore. Ciascuna di esse poi corrispondeva in alto alla sua propria porta, d' onde gli spettatori discendevano sugli scaglioni. Tali scale erano tagliate negli stessi scaglioni che servivano di sedili, di modo che esse non aveano che la metà dell' altezza di questi. Ma i pianerottoli, ond' erano divisi gli ordini, avevano, siccome detto abbiamo, il doppio della larghezza degli scaglioni. Essi perciò lasciavano voto il luogo di uno degli scaglioni; e quindi lo scaglione che sorgeva immediatamente sul pianerottolo avea il doppio dell' altezza degli altri; perciocchè tutti gli scaglioni doveano essere talmente livellati, che una corda stesa dal basso all' alto, tutti ne toccasse gli orli. Sotto gli scaglioni erano i passaggi all' orchestra non meno che le scale, per le quali gli spettatori ascendevano al luogo loro destinato: ma siccome alcune di queste scale mettevano agli ordini, ed altre ai portici, così era d' uopo ch' esse fossero in diversa maniera rivolte. Tutte però erano ugualmente larghe, tutte le une dalle altre disimpegnate e senza alcun rigiro, onde il popolo non vi

fosse compresso nell'uscirne. Esse erano venticinque, sei pel primo ordine, sette pel secondo, le altre pei portici. Le sei che mettevano al primo ordine, erano costrutte nel mezzo de' massi tra i sette ingressi all'orchestra. Al di sopra direttamente di tali ingressi erano le sette scale che mettevano al secondo ordine. Fra queste e le anzidette sei trovavansi le altre dodici, per le quali si ascendeva ai portici. Con questa disposizione le scale interne sorgevano a distanze uguali, ed alternamente volgevansi al di dentro, secondo che mettevano ai portici, oppure agli scaglioni; giacchè gl'ingressi per ascendere agli ordini erano sotto i portici esterni, e quelli per ascendere ai portici, corrispondevano nel basso ad un corridojo praticato sotto gli scaglioni, che comunicava coi sette ingressi dell'orchestra (1).

Vasi per la voce

I Greci da poi che ebbero fabbricati i teatri di marmo e di una vasta estensione, si accorsero che la voce degli attori non poteva sì agevolmente diffondersi sino alla più elevata parte dell'edificio. Eglino perciò tentarono di provvedere a tale difetto coll'aumentare la forza della voce, e col renderne più distinte le articolazioni. A quest'oggetto s'avvisarono di collocare in varie picciole camere, sotto gli scaglioni, molti vasi di rame, composti in guisa che corrispondessero non solo ad ogni tuono della voce umana, ma ben anco a tutte le specie degli strumenti musicali, affinchè i suoni dalla scena provenienti, percuotendo in alcuno di sì fatti vasi, secondo il vicendevole loro rapporto, e per tal modo aumentando la loro forza e consonanza potessero colpire l'orecchio degli spettatori in un modo più forte e più distinto (2). Cotali vasi erano composti secondo le proporzioni geometriche. Le loro dimensioni in densità, in altezza, in larghezza, ed in curvità doveano essere con tal arte commisurate, che corrispondessero alla quarta, alla quinta gli uni degli altri, e per tal modo formassero tutti gli altri accordamenti

(1) Fin qui non ci ha differenza alcuna tra il teatro de' Greci e quello de' Romani. La parte da noi finora descritta avea presso i due popoli non solo la medesima forma, ma ancora le stesse dimensioni. L'unica differenza era nella maggiore sontuosità che dai Romani aggiugnevasi a questa parte, e nei vasi di rame che dai Greci vi si collocavano onde aumentare la voce degli attori. I teatri de' Romani erano in oltre assai più grandi di quelli de' Greci.

(2) Vitruv. Lib. I. cap. 1. Lib. V. cap. 5 e 6.

sino alla doppia ottava. Essi venivano quindi distribuiti sotto gli scaglioni del teatro nelle proporzioni armoniche; ma era d'uopo che fossero nelle loro particolari camere collocati in guisa, che punto non toccassero le pareti, e che superiormente ed all'intorno avessero uno spazio del tutto voto. Vitruvio nulla ci dice della loro figura; ma aggiugne ch'essi erano rovesciati, e solo verso la scena sostenuti da coni o torselli dell'altezza d'un mezzo piede. Ci ha quindi ragione di credere ch'avessero pressochè la forma di una campana; essendo di fatto questa forma la più atta al rimbombo, ossia alla ripercussione del suono (1). Ogni ordine di scaglioni avea tredici camere a tali vasi destinate. Le camere però doveano essere disposte in maniera, che fra esse si trovassero dodici spazj eguali; e quindi d'uopo era che poste fossero nel mezzo de'suddetti ordini, e non al basso, siccome suppone il signor Perrault; e ciò a motivo delle porte e delle scale che al di sotto vi si trovavano. Laonde Vitruvio apertamente afferma, che se il teatro non ha che un solo ordine di scaglioni, tali camere debbono essere collocate nel mezzo dell'altezza di esso, ed aggiugne che bisogna disporle collo stesso metodo negli altri ordini, allorchè il teatro ne ha diversi; giacchè ne'grandi teatri, come accennato abbiamo, erano tre ordini, nell'uno de'quali costruivansi le stanze pel genere *enarmonico*, nell'altro quelle pel *cromatico*, e nel terzo quelle pel *diatonico*; ed i vasi erano per conseguenza disposti, secondo le differenti proporzioni di questi tre generi di musica. Tutte queste camere aver doveano necessariamente nella lor parte inferiore un'apertura, lunga due piedi, e larga mezzo piede, per dar passaggio alla voce; ed era pur necessario che le loro volte avessero quasi la medesima curva dei vasi, onde non ne fosse rattenuto il rimbombo od il ripercuotimento. Vitruvio dice, che con tal mezzo la voce spandendosi dal centro alla circonferenza anderà a battere nella cavità dei vasi, e percossili, secondo la loro consonanza, ne sarà rimandata non solo più forte e più chiara, ma ancora più gradevole e più soave (2). L'uso di

(1) Secondo Vitruvio, l'uso di simili vasi era così comune presso i Greci, che le picciole città non potendone avere di rame se li procuravano di terra.

(3) Vedi anche Winkelmann, *Storia ec.* Tom. III. pag 30. Questi vasi dicevansi *Echea*, forse dall'Eco che producevano. I vasi del teatro

sì fatti vasi era totalmente proprio e particolare dei soli teatri della Grecia.

Distribuzione de' sedili

Già detto abbiamo che la parte destinata per gli spettatori era il teatro propriamente detto; e di fatto il vocabolo teatro deriva dal verbo θεάομαι, *specto*, cioè *contemplo*, *ammiro*. I magistrati, i capitani degli eserciti, ed i ministri degli Dii sedevano sugli scaglioni inferiori. Questo luogo dicevasi Βουλευτικός (1). Al di sopra immediatamente di tali scaglioni era il luogo riserbato pei giovani, che non oltrepassavano l'età di diciotto anni, e tal luogo dicevasi Εφηβικός (2). Gli scaglioni tra quest'ultimo luogo ed il portico superiore erano al popolo abbandonati. Le femmine stavano assise nel terzo portico, separate dagli uomini e dalle cortigiane (3). Vi erano inoltre alcuni luoghi dagli altri distinti, e che appartenevano a particolari persone. Tali luoghi passavano altresì in eredità nelle famiglie, ma non venivano accordati che a que' soli cittadini, che grandi servigj prestato aveano alla patria: dicevansi Προεδρίας, e questo vocabolo bastevolmente dinota ch'essi erano i primi sedili del teatro, cioè all'orchestra i più vicini.

Orchestra

L'orchestra essendo situata fra le due altre parti del teatro, l'una delle quali era circolare, e l'altra quadrata, partecipava essa ancora d'ambedue le forme, e si estendeva nello spazio fra quelle comprese. La sua grandezza perciò era varia, secondo la varia estensione de' teatri; ma la sua larghezza, appunto a cagione della forma, era sempre il doppio della lunghezza, ed avea precisamente il semidiametro di tutto l'edificio, siccome più sopra notato abbiamo. Questa era la

di Corinto furono da L. Mummio trasportati a Roma. Vitruvio a questo proposito osserva che in Roma i teatri di legno non avevano bisogno di simili vasi per rafforzare la voce, giacchè tale effetto ottenevasi bastevolmente dal legno stesso. Sembra che nella costruzione delle chiese gotiche più antiche si facesse talvolta uso di simili vasi per rinforzare la voce de' monaci e de' cantori. Il professore Oberlin ne avea scoperti alcuni nella volta di un tempio de' Dominicani a Strasburgo. Il Galiani (Vitruvio, Tav. XVII.) riporta la forma e la posizione di uno di tali vasi.

(1) Poll. *Onom. Lib. IV. cap.* 19. §. 121. Theophr. *Charact. cap.* 5. Hesych. in Νεμέσ.

(2) Poll. ibid. §. 122. Schol. Aristoph. in *Av.* v. 795.

(3) Aristoph. in *Eccles.* v. 22. Schol. ibid.

parte più bassa del teatro, alla quale si entrava, come già avvertimmo, dal pianterreno pei passaggi costrutti sotto gli scaglioni, e corrispondenti ai portici del ricinto. Il suo terreno era a livello, ma coperto da un pavimento di legno, che aggiugneva elasticità ai danzatori (1). Ma siccome vi si eseguivano in due diversi luoghi due diverse specie di danze, cioè quelle dei Mimi, e quelle dei Cori; e siccome i musici ed i sonatori vi aveano pure i loro luoghi distinti; così questa parte si suddivideva in tre altre. La prima di esse, cioè la più grande, conservava il nome generale d' *Orchestra*, ed era destinata ai mimi, ai ballerini, ed agli altri subalterni attori, che rappresentavano negli intermedj del dramma, ed alla fine dello spettacolo (2). La seconda dicevasi *Timelo*, perchè costrutta alla foggia di altare (3): era di forma quadrata, e serviva pei Cori, che su di essa eseguivano i canti e movimenti loro. Finalmente la parte destinata alla sinfonia dicevasi *Proscenio*, perchè posta dinanzi alla scena, di cui formava quasi il vestibolo, alzandosi dall' orchestra ai due lati del *Timelo* dinanzi all' *Iposcenio*, cioè sotto, od a' piedi della scena. Dalle cose poc' anzi esposte è d' uopo conchiudere, che il *Timelo* sorgeva tra la scena e l' orchestra appoggiandosi al lungo dell' *Iposcenio*; e tale appunto è l' idea che ce ne dà Vitruvio; giacchè egli dice, che il *Timelo* era un teatro di mezzo fra queste due parti, di cinque piedi più elevato dell' orchestra, ma di cinque piedi meno alto del proscenio. Il *Timelo* era pertanto alla scena subordinato, e perciò non

Orchestra

Timelo

Proscenio

Iposcenio

(1) Nell' orchestra de' Romani il pavimento era fatto a pendio, affinchè tutti quelli che vi erano assisi potessero vedere lo spettacolo gli uni al di sopra degli altri, essendo questa parte ancora destinata per gli spettatori, giusta ciò che detto abbiamo. È quindi da notarsi che ne' teatri Greci gl' ingressi all' orchestra erano lateralmente tra la scena ed il teatro stesso, ma ne' Romani si entrava all' orchestra passando sotto le scene laterali. Gl' ingressi all' orchestra dei Greci servivano anche per gli attori, che dall' orchestra ascendevano al proscenio, ciò che presso i Romani sarebbe stato inconveniente, giacchè gli attori avrebbero dovuto passare fra i Magistrati e le Vestali. Il teatro de' Romani era perciò immediatamente legato colla scena, e quindi l' orchestra non vi era lateralmente interrotta da passaggi o porte.

(2) La parola *Orchestra* deriva dal verbo ὀρχέομαι, *salto*, *tripudio*, e così dicevasi questa parte, perchè appunto era destinata alle danze ed alle rappresentazioni mimiche.

(3) Vedi pag. 678 nota (2).

si poteva passare su di esso, che discendendo dal *Proscenio*. La sua estensione variava secondo l'ampiezza de' teatri, ma la elevazione era sempre la medesima; e siccome non era largo che d'una terza parte dell'orchestra, così non occupava che il mezzo dell'*Iposcenio*, lasciando libere le altre due parti pei sonatori. L'*Orchestra* propriamente detta era pertanto la parte più lontana dalla scena, e la più vicina agli scaglioni; perciocchè non avendo i mimi ed i ballerini nelle loro rappresentazioni alcun rapporto cogli attori della scena, e tutta consistendo l'arte loro in gesti ed in atteggiamenti ch'era d'uopo vedere da vicino, poco importava, ch'eglino fossero dalla scena distanti, ma molto bensì, che la loro azione accadesse sotto l'occhio degli spettatori (1).

Scena

La scena dei Greci era perfettamente simile a quella dei Romani. Essa dividevasi pure in tre parti. La prima e la più considerabile era la scena propriamente detta, e consisteva nella facciata di un grandioso edificio costrutto di marmo a due ed anche a tre ordini di colonne, e adorno di statue, di vasi, di bassi-rilievi, e di abbellimenti d'ogni genere. Tale facciata occupava tutto il fondo dall'una all'altra parte del teatro, e nei lati innoltravasi alquanto formando quasi due picciole ale. Essa avea tre porte principali.

Porte della scena

La porta di mezzo, ch'era la più grande, dicevasi la *porta regia*, perchè rappresentava appunto la porta di una reggia, o di un gran palagio: le due laterali erano più picciole, e rappresentavano la porta dell'alloggio degli ospiti o forestieri: giacchè presso i Greci era costume di fare triplici le case; in mezzo la grande pei padroni;

(1) Per le anzidette ragioni l'orchestra de' Greci, considerata in tutta la sua estensione, era più grande di quella de' Romani. Ma siccome il Timelo e l'Iposcenio, che ne formavano parte, venivano presi sulla lunghezza della scena, a cui perciò erano di scemamento; così il Proscenio veniva naturalmente ad essere più stretto che quello de' Romani. Imperocchè ne' teatri della Grecia i soli attori del dramma ascendevano sulla scena; tutti gli altri rappresentavano nell'orchestra: in quelli di Roma al contrario tutti gli attori apparivano sulla scena, essendo l'orchestra riserbata ai Senatori, ai Magistrati ed alle Vestali. Il loro Proscenio perciò era non solo più largo, ma ancora più basso, onde coloro ch'erano assisi nell'orchestra, potessero più agevolmente vedere lo spettacolo; e vi era di più tra l'orchestra e la scena uno spazio, diviso dagli spettatori con un picciolo muro detto *Podium*, alto non più di un piede e mezzo, e adorno di colonnette di tre piedi, quasi alla foggia di balaustra.

nei due lati le picciole con porte separate, per l'abitazione degli ospiti, o degli stranieri (1). Fra le estremità della scena e le cantonate del Proscenio, dette *Versurae* da Vitruvio, erano e alla destra, ed alla sinistra due vacui, o passaggi paralleli, che formavano due strade; l'una per gli attori, che supponevansi venire dal foro, l'altra per quelli che credevansi venire dalla campagna. Il signor Boiudin è d'avviso che nelle estremità delle due cantonate verso il Proscenio fosse collocato il *Sipario*, dai Latini detto anche *Aulaeum*, e ch'esso servisse al medesimo uso, a cui serve ne' nostri teatri (2). Manchiamo però di sufficienti autorità per potere con sicurezza affermare che presso gli antichi Greci fosse in uso tale specie di tenda o di cortina. Congetturando non di meno dalla perfetta somiglianza della scena de' Greci con quella de' Romani, i quali ne aveano persino adottati i nomi delle varie parti (e di Greca origine è di fatto anche il vocabolo *Aulaeum*) non sembra cosa improbabile che anco ne' teatri Greci fossero sì fatte tende in uso. Ora nel teatro de' Romani il *Sipario*, al cominciare dello spettacolo, non già alzavasi, come a' giorni nostri si usa, ma al contrario o veniva interamente calato sull' *Iposcenio*, a cui serviva anche d'ornamento nel tempo della rappresentazione, o col mezzo di una specie di trabocchetto facevasi improvvisamente cadere sotto il Proscenio. Al terminare dello spettacolo alzavasi lentamente il *Sipario*, onde chiudere la scena. Tutto ciò è confermato da un luogo di Ovidio nel terzo libro delle Metamorfosi (v. 111 e segg.), dove il poeta così s'esprime:

Sipario

> *Sic, ubi tollantur festis Aulaea theatris,*
> *Surgere signa solent, primumque ostendere vultus,*
> *Caetera paulatim, placidoque educta tenore*
> *Tota patent, imoque pedes in margine ponunt.*

(1) La parola Σκηνή, *scena*, significa propriamente *tenda*, *tabernacolo*; e con tal vocabolo dinotavasi pure quella qualunque abitazione temporalmente costrutta di frondi e di foglie d'alberi. E di fatto la scena nella prima semplicità del teatro non era che un portico con archi composti d'ellera, di pampini e di altre piante di sì fatta specie. Vedi Pottero, *Archael. Graeca Lib. I. cap. IX.*

(2) *Hist. de l'Acad. R. etc.* Tom. I. *Mèmoires* pag. 147.

Dal qual luogo chiaramente si scorge che il *Sipario* si alzava a poco a poco, giacchè le diverse parti de' corpi apparivano successivamente cominciando dalla testa. Sovr' esso vedevasi per lo più tessuto, o dipinto qualche grande avvenimento relativo alla religione, od alla storia del popolo a cui il teatro apparteneva. Nel teatro di Pompeja sussistono le vestigia della meccanica, di cui servivansi gli antichi per alzare o calare le tele, e vi si veggono tuttora i dadi ed i punti d'appoggio degli argani e de' verricelli (1).

Palco scenico

La seconda parte chiamata dai Greci Λογεῖον (da λόγος, *parola, verso, discorso*, perchè questo era appunto il luogo per la declamazione drammatica) e *Pulpitum* dai Latini, comprendeva tutto quello spazio dinanzi alla scena, dove gli attori rappresentavano il dramma. Essa perciò equivaleva al palco scenico de' nostri teatri. Quivi si ponevano pure le decorazioni analoghe al luogo, in cui supponevasi accadere l'azione. Imperocchè la scena propriamente detta, e poc' anzi descritta, era stabile; nè per la materia, ond'era composta, potevasi giammai cangiare (2). Essa dunque non era egualmente opportuna per ogni genere di favole, o di azioni. Laonde Vitruvio ci avverte che *le specie delle scene sono tre: una si dice* Tragica; *l'altra* Comica *e la terza* Satirica. *Le decorazioni di queste*, così egli soggiugne, *sono fra loro diverse: poichè le* Tragiche *sono ornate di colonne, frontespizj, statue, ed altre cose regie: le* Comiche *rappresentano edificj di privati, con logge e finestre fatte ad imitazione degli edificj ordinarj: le* Satiriche *finalmente si ornano di alberi, spelonche, monti e simili cose boschereccie ad imitazione delle campagne* (3). Cotali scene apparivano sempre sotto

Tre specie di scene

(1) Sembra che la prescrizione delle tre porte non fosse generale ed inalterabile, giacchè la scena del teatro di Telmisso ne avea cinque, siccome vedesi nel Viaggio pittorico di Choiseul-Gouffier, Parte I. Tav. 72 pag. 123. Ma quivi le due porte più laterali servivano forse di passaggio al Proscenio, o fors' anche al luogo, in cui erano le macchine e le decorazioni. È da notarsi ancora che questo teatro pare opera dei Romani.

(2) Nelle tragedie, in cui l'azione poteva rappresentarsi dinanzi alla scena stabile, siccome erano i due *Edipi* di Sofocle, la porta di mezzo serviva al *Protagonista*; la porta laterale alla destra era destinata pel *Deuteragonista*, ossia pel secondo personaggio, e quella alla sinistra, pel *Tritagonista*, o terzo personaggio.

(3) Vitruv. Lib. V, cap. 8. sul principio.

l'aperto cielo, giacchè le azioni dei drammi non mai fingevansi accadere nell'interno delle case. Questa è appunto la ragione per la quale ne'drammi degli antichi la presenza del Coro nulla avea d'improbabile o d'inconveniente; ciò che ottenuto non sarebbesi, se l'azione avesse avuto luogo nell'interno d'un edificio, essendo che il Coro non faceva generalmente parte cogli attori, ma trovavasi per lo più presente a caso, e senza alcuna affettazione. Sembra anzi che gli antichi poeti credessero cosa indecente l'esporre agli sguardi della moltitudine l'interno d'una casa, a cui non aveano accesso che i congiunti e gli amici. E cosa certamente del tutto al costume de'Greci contraria sarebbe stata quella di rappresentare sulla scena il Gineceo, ossia l'appartamento delle femmine, dove entrar non poteva che il padrone della casa. Quindi è che Sofocle fa che Alceste non muoja nella propria camera, ma bensì nell'atrio del palazzo; giacchè sarebbesi reputata una vera turpitudine l'introdurre gli spettatori nell'appartamento d'una Regina. Finalmente la terza parte era il *Parascenio*, ossia lo spazio dietro alla scena. Colà vestivansi gli attori, e colà si collocavano le macchine e le decorazioni. Oltre le suddette parti vi era altresì sotto la scena un luogo detto *Bronteione*, da βροντῆς, *tuono*; perchè ivi erano i vasi di bronzo ripieni di sassi e di altre materie, de'quali facevasi uso per imitare il fragore del tuono.

Parascenio

Ma posciachè abbiam accennate le macchine e le decorazioni, conviene che di questi oggetti ancora si faccia da noi qualche distinta menzione. Ora tre sorta di macchine erano nei teatri dei Greci. E primieramente, quelle che ponevansi nei lati fra le ale della scena stabile e le cantonate del Proscenio, e che servivano per introdurre fra l'azione dall'una parte le Deità dei boschi e dei campi, e dall'altra le Deità del mare. Queste macchine consistevano in carri, in conche, ed in altri sì fatti artificj non dissimili da quelli che pur sono a'dì nostri in uso. In secondo luogo, le macchine, che collocavansi sotto alla scena per l'apparimento delle Ombre, delle Furie, e degli altri Dii infernali; e queste ancora essere non doveano gran che differenti dalle nostre. In terzo luogo, le macchine che servivano per introdurre dall'alto gli Dii dell'Olimpo, e queste erano dalle nostre totalmente diverse. Imperocchè essendo le scene de'Greci scoperte, ed avend'esse in larghezza tutta la loro più grande estensione, non vi si potevano introdurre le Deità celesti per mezzo di corde, o di

Macchine

artificj praticati nell'intelajatura della soffitta, come ne' nostri teatri si usa. I Greci nondimeno ottenevano il medesimo intento con un metodo semplicissimo. Essi facevano uso di quella specie di lieve, che dai meccanici dicesi *Grua*. Il collo di questa *Grua* passava al disopra della scena, e poi ritornando su di sè stesso, mentre col mezzo di contrappesi ascendevano o calavano lungh' esso le macchine, in cui erano le Deità, faceva a tali macchine descrivere varie curve composte del suo proprio movimento circolare, e della loro direzione verticale; cioè faceva descrivere una linea in forma di vite dal basso all'alto, e dall'alto al basso a quelle macchine che doveano o calare od ascendere, e diverse semiellissi a quelle altre, che dopo d'essere discese da un lato sino al mezzo della scena, doveano rimontare dall'altro lato sino al di sopra della scena stessa, donde erano ricevute, e poscia riposte nel Postscenio, ossia ne' luoghi loro destinati dietro la scena. In tale guisa il Nume appariva sulla scena appeso all'estremità del collo della *Grua* (il quale collo era probabilmente coperto di nubi dipinte) ed in tal guisa Giove o gl' interlocutori alati di Aristofane si presentavano al cospetto degli spettatori (1).

Decorazioni

Già abbiamo avvertito che le scene erano di tre specie, cioè tragiche, comiche e satiriche. Ora le scene sebbene si potessero variare secondo la varia azione del dramma, nondimeno conservavano sempre la stessa forma della scena stabile; e perciò l'edificio principale sorgeva sempre nel mezzo, donde dominava quasi su i due più piccioli e più bassi ch'erano ne' lati. Nella scena satirica vedevasi sempre nel mezzo un antro, e ne' lati qualche miserabile capanna, oppure qualche antico tempio rovinato, e l'estremità di un paese. Nella tragedia e nella commedia al destro lato della porta del più grande edificio era sempre, come presso le vere abitazioni, un altare sacro ad Apolline *Hagieo*, ossia protettore delle case, e di esso è fatta menzione nell'Edipo di Sofocle, nelle Fenicie d'Euripide, e

(1) Veggasi M. Mazois. *Dissertation sur la forme, et la distribution des théâtres antiques*. Veggasi ancora *l' Onomasticon* di Polluce, dove sono riportati i nomi di sì fatte macchine secondo il vario loro uso.

Tali macchine erano nondimeno soggette ai medesimi inconvenienti delle nostre; perciocchè presso Svetonio leggiamo che un attore apparso in alto sotto la figura d'Icaro, rottasi la macchina, cadde nel luogo, ov' era Nerone, e bagnò di sangue tutte le persone ch' ivi si trovavano.

nelle Vespe d'Aristofane. Ma anche nella tragedia la scena non sempre rappresentava un palagio; perciocchè negli antichi tragici abbiamo esempj di scene rappresentanti l'esterno di un tempio col bosco sacro, ond'esso supponevasi circondato, un paese, un luogo deserto, la parte d'una città, un campo marziale, e simili altri luoghi. Nel Filottete di Sofocle la scena rappresentava un paese selvaggio e deserto nell'isola di Lenno: nelle Baccanti d'Euripide l'azione avveniva in una parte della città di Tebe dal fulmine devastata, e vi si vedeva il monumento sepolcrale di Semele madre di Bacco. Ci è tuttavia ignoto su quale materia fossero dipinte le decorazioni, cioè se sulla tela, oppure sulle tavole (1). È fama che sino dai tempi di Eschilo si fosse in Atene introdotto l'uso di dipignere le scene. *In primo luogo*, dice Vitruvio nell'introduzione al lib. VII., *Agatarco, mentre Eschilo insegnava in Atene la tragedia, faceva le scene e ne lasciò un trattato: presero motivo da costui Democrito e Anassagora per farne un secondo: come cioè si debbano, secondo il punto di veduta e di distanza, far corrispondere ad imitazione del naturale tutte le linee ad un punto stabilito come centro; e ciò perchè con una cosa non vera si possano nelle scene rappresentare immagini di edificj veri, e benchè dipinti sopra facciate dritte e piane, sembrino alcune allontanarsi, ed altre avvicinarsi* (2). Egli loda altresì sommamente un certo Apaturio d'Alabanda, che

Pittura delle scene

(1) Noi non siamo alieni dal credere che la facciata di mezzo fosse dipinta su grandi tele, che potevano alzarsi e calarsi collo stesso artificio de' siparj, da noi descritto alla pag. 689.

(2) « È troppo chiaro questo passo per convincere coloro che hanno voluto, o volessero mai dubitare d'aver avuto gli antichi la scienza della prospettiva. Agatarco, Democrito ed Anassagora sono citati qui come trattatisti di prospettiva: perchè dice Vitruvio, che i trattati loro insegnavano il modo come rappresentare sulle scene le immagini di edificj veri: come fare una pittura su di un piano o di una tela sì, che delle cose rappresentatevi alcune sembrino più vicine, altre più lontane: come finalmente si abbiano a tirare le linee ad imitazione della natura, *lineas ratione naturali respondere*, ad un dato punto, *ad aciem oculorum*, che noi diciamo punto di veduta, *et radiorum extensionem*, e secondo il punto di distanza. Di fatto la scienza della prospettiva non consiste in altro, che in dipingere al naturale un oggetto secondo i dati punti e di veduta, e di distanza ». Galiani ne' suoi commenti a Vitruvio, pag 258, nota (3).

nelle scene di un picciolo teatro della città di Tralle avea dipinto varj edificj, in cui l'intavolamento era sostenuto da Centauri, e da figure umane, ed al di sopra del quale sorgeva un secondo ordine con cupole e con frontoni. Lo stesso autore dopo d'aver parlato delle due porte laterali della scena stabile destinate pe' forestieri, soggiugne che appresso a queste sono gli spazj per le decorazioni, e poscia così continua. *Questi luoghi dai Greci si chiamano* περιάκτους, *perchè vi sono le macchine triangolari che si girano: ciascuna di queste macchine ha tre specie di decorazioni, le quali o cambiandosi soggetto d'opera, o giugnendo repentinamente gli Dei con de' tuoni, si girano, e mutano l'aspetto della decorazione. Appresso a questi luoghi seguono in dentro le cantonate, per le quali si entra alla scena, per una cioè dal foro, per l'altra dalla campagna.* Queste parole c'indicano chiaramente che lo spazio per le scene mobili era quello compreso tra le ale della scena stabile, e le cantonate del Proscenio, del quale spazio abbiam poc'anzi parlato.

Scene versatili

Scene, che si tiravano

Ma secondo Servio (il quale altresì aggiugne che ad ogni cangiamento di scena alzavasi il sipario) oltre le triangolari e versatili, vi erano pure le scene su telai dipinte che si tiravano dall'una parte e dall'altra, come quelle de' nostri teatri. Con questo secondo artificio era cosa più facile il combinare la decorazione in guisa che combaciandosi le estremità di due opposti telai venisse a nascondersi la scena stabile; giacchè la verità di questa avrebbe prodotto uno stranissimo contrasto colla finzione delle laterali e dipinte, se fosse stata nel tempo medesimo agli spettatori esposta. Aggiungasi che sarebbe non rare volte accaduto di vedere ne' fianchi boschi e capanne, e nel mezzo un magnifico e marmoreo palagio. Ridicola e stravagante improprietà, che non potrebbe in alcuna guisa supporsi in popoli sì colti, e di sì squisito gusto, siccome erano i Greci. Quale assurdo di fatto non sarebbe mai stato quello di udire, per esempio, i gemiti di Prometeo incatenato ad uno scoglio del Caucaso, o di Elettra ch'esce dal suo tugurio, e di vedere nel tempo medesimo nel mezzo della scena un'architettonica magnificenza totalmente contraria alla situazione, in cui il poeta ha collocati i suoi personaggi? Laonde quando ammettere non si voglia questa seconda specie di scene, converrà supporre che anche il fondo del teatro fosse all'uopo costruito colle macchine triangolari; nella quale ipotesi oltre quelle collocate nei lati e corrispondenti alle così dette *quinte* de' nostri

teatri, altre essere ve ne doveano sparse al lungo della scena stabile, in guisa che questa, al combaciarsi delle varie facciate di quelle, tutta si nascondesse, ed invece di essa apparisse il fondo di una scena dipinta e rappresentante il luogo, in cui supponevasi accadere l'azione. Ecco tutto ciò che ci venne fatto di raccogliere intorno all'artificio, di cui servivansi gli antichi per cangiare le scene. Nella totale mancanza di monumenti (essendo che le reliquie degli antichi teatri sono presso che tutte relative al semicerchio destinato per gli spettatori, cioè al teatro propriamente detto) non possiamo far uso che delle congetture; giacchè trattandosi di cose complicate e moltiformi, la sola autorità degli scrittori non basta per darci di esse un'idea bastevolmente ampia, e distinta.

Nel *num.* 2 della Tavola 103, abbiamo riportata la pianta del teatro di Atene tratta in parte dagli avanzi, che furono sul luogo scoperti da Stuart e Revett, ed in parte restaurata secondo le traccie del Galiani, del Serlio e del Desgodet (1). Esso appoggiavasi all'Acropoli, e perciò i suoi scaglioni non erano sostenuti da volte, essendo in gran parte scavati nello scoglio; particolarità che pur si vede in più altri teatri della Grecia (2): ne' due lati all'estremità

(1) Questo è il teatro di Bacco, del quale abbiam fatto cenno più sopra. Esso fu condotto a fine per le sollecitudini di Licurgo, oratore Ateniese, che morì nella CXIII. Olimpiade (170 circa dopo che a' tempi di Pratina caduto era il teatro di legno) e venne abbellito dall'architetto Filone, quel medesimo che fabbricato avea l'arsenale del Pireo: fu poscia restaurato due volte; la prima da Ariobarzane, la seconda dall'Imperatore Adriano: era assai vasto ed in gran parte scavato nell'Acropoli verso il monte Imetto. Questo teatro, allorchè Pausania viaggiò nella Grecia, era adorno delle statue d'Euripide, di Sofocle, di Menandro, e di altri poeti drammatici. Stuart e Revett lo trovarono sì rovinato ch'essi furono per qualche tempo in dubbio se darne dovessero la descrizione. Imperocchè siccome la fronte della scena faceva parte dell'attuale fortificazione esteriore, e trovavasi collocata direttamente al di sopra dell'unica porta che mette alla cittadella; così i Turchi ch'ivi erano di guarnigione, non permisero che i nostri viaggiatori facessero scavo alcuno. Il Proscenio, il Logeo, l'Orchestra, e le altre parti più importanti sono ora profondamente seppellite nella terra e nelle rovine. Eglino dovettero dunque appagarsi di fare qualche scavo dietro alla scena, onde prendere le generali dimensioni del monumento.

(2) Sembra che i Greci procurassero, per quanto fosse loro possibile, di costruire i teatri sul pendio di un monte, affinchè vi si potessero più

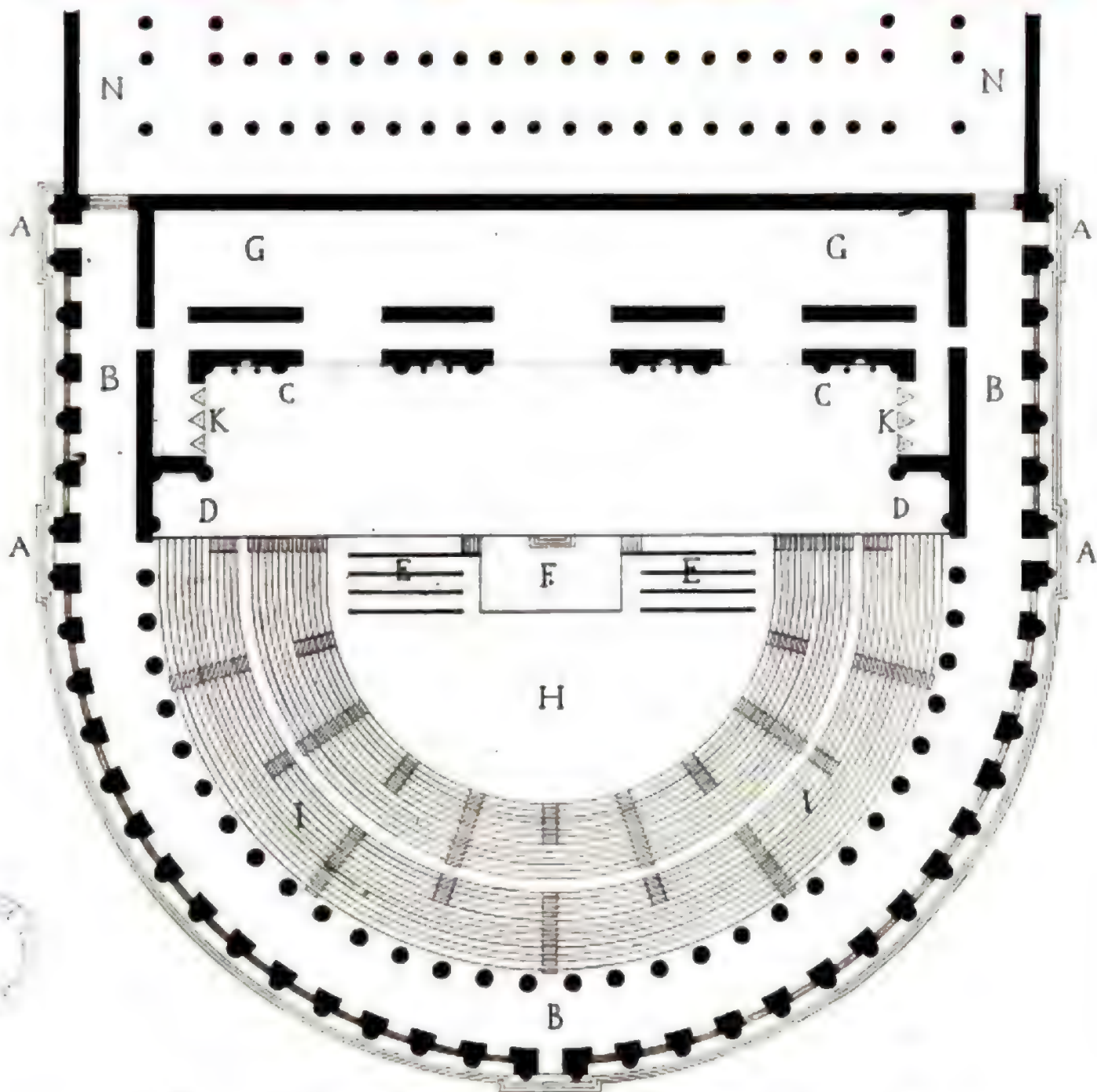
della scena sono indicate le scale, scoperte da Stuart e da Revett negli scavi da essi fatti. Nel *num.* 2, è lo spaccato od interna elevazione dello stesso teatro secondo le norme lasciateci dagli anzidetti scrittori. La pianta incisa nella Tavola 104, è tratta dal modello del teatro Greco, che sulle idee del signor Boindin venne eseguito per ordine della R. Accademia dell'iscrizioni e belle lettere di Parigi. La lettera A dinota i portici del recinto ed i gradini che mettono alle porte; B, il terzo ordine dei portici; C, la scena propriamente detta; D, il Proscenio; E, l'Iposcenio; F, il Timelo; G, il Parascenio; H, l'Orchestra; I, gli scaglioni; K, le macchine triangolari. Nella stessa Tavola è rappresentata la scena propriamente detta, secondo i disegni del Galiani.

Portici

I portici dietro alla scena servivano e di abbellimento all'esterno del teatro, e di comodo agli spettatori, perchè potessero ivi rifuggiarsi al sopraggiugnere di qualche intemperie. Quivi, secondo Vitruvio, ritiravansi pure i Cori negl'intermedj del dramma. Sembra che questi portici fossero totalmente staccati dalla scena, e che fra essi ed il teatro si trovassero i passeggi alla foggia di viali o di giardini per trattenimento del popolo, che di là poteva a suo bell'agio passare sotto i portici che formavano il ricinto, e che mettevano agli scaglioni. Il rovescio d'una medaglia in gran bronzo, coniata ad Eraclea nella Bitinia sotto Gordiano Pio, e pubblicata dal Buonarotti ne' medaglioni del Gabinetto Carpegna, ci presenta un teatro con un tempio nella scena, e con un portico dietro a questa.

Velame, con cui coprivasi il teatro

Finalmente abbiamo tutte le ragioni per credere che anco ne' teatri dei Greci la parte destinata agli spettatori venisse con un velame coperta; giacchè i Romani verso la fine della loro repubblica adottarono quest'uso già inveterato presso i Siciliani, che lo avranno certamente ricevuto dalla Grecia, da cui traevano e l'origine e i

facilmente formare i sedili per gli spettatori. Ma con questo metodo, che molto giovava all'economia, non si poteva appoggiare al monte tutto l'arco, come sembra, che praticato si fosse col teatro di Atene. In tal caso le due ale venivano fabbricate con massi di marmo. Queste compivano l'arco, e ad un tempo legavano solidamente alla scena i portici e gli scaglioni. Avevasi poi cura di scegliere pe' teatri un luogo d'aria sana e pura; giacchè la parte destinata agli spettatori era scoperta: sceglievasi poi il settentrione a preferenza degli altri punti, affinchè gli spettatori non vi rimanessero offesi dalla sferza del sole.

costumi. Ciò è tanto più probabile, quanto che in Atene anco l'Odeo era con sì fatte tende o vele coperto, e quanto che Polluce fa di esse chiarissima menzione. Nell'orchestra piantavansi alcune antenne, ed a queste ed all'estrema sommità del portico superiore appendevansi tali amplissime tende (1).

Superiorità de' teatri antichi

Noi procurato abbiamo di raccogliere in quest'articolo tutto ciò che di più importante ci venne fatto di ritrovare intorno al teatro dei Greci. Ma siamo tuttavolta ben alieni dal lusingarci di avere presentata una compiuta idea della loro scena; nè ciò sarebbe possibile, giacchè quand'anco colle più felici scoperte ci riuscisse di aggiugnere ai precetti di Vitruvio le illustrazioni degli esempj, forse non arriveremmo giammai, siccome osserva anche Stuart, a ben intendere l'artificio delle loro macchine, e la maniera con cui disponevasi la scena onde venisse alla varia azione del dramma accomodata. Ma ciò che detto abbiamo intorno alla forma del teatro propriamente detto, bastar dee per convincerci che in questa parte i moderni teatri sono e per bellezza, e per magnificenza agli antichi di gran lunga inferiori. « Quando vogliasi (dice il signor Legrand nel suo parallelo dell'architettura antica e moderna) far il paragone di ciò che la diversità delle usanze ci ha fatto sostituire alla semplice disposizione dei teatri antichi, ci è forza rimaner sorpresi dell'idee meschine, e delle magre suddivisioni, cui le nostre sale di spettacolo hanno a quelle degli antichi opposto. La forma allungata dei moderni teatri colloca la maggior parte degli spettatori in una tale lontananza, che la loro vista non può sì bene distinguere i personaggi della scena: eglino in oltre trovansi assisi da un lato per riguardare di facciata. Non si potrà a meno altresì di biasimare l'odierna distribuzione delle

(1) Negli avanzi di alcuni antichi teatri, costrutti da' Romani si veggono tuttavia i pertugi, in cui ponevansi tali antenne. Le tende, onde coprivasi il teatro divennero ben tosto in Roma un oggetto del lusso il più dispendioso, impiegandovisi le tele straniere e le più fine e costose, e quelle specialmente tinte in porpora, il cui colore riflettendosi sul teatro e sugli spettatori vi produceva un maraviglioso effetto. Ma il gran numero degli spettatori era sovente causa di un caldo insopportabile. I Romani seppero provvedere anche a questo difetto col far ascendere l'acqua sino alla sommità dei portici, e di là, per mezzo d'infiniti e picciolissimi tubi nascosti nelle statue, farla piovere sugli spettatori quasi freschissima ed olezzante rugiada.

logge che sembrano sì ridicolosamente contro di un muro attaccate; e che all'occhio ed all'intelletto non rappresentano che un appoggio falso, spaventoso, incomprensibile, e di un pessimo gusto; difetto, che per verità gli Italiani hanno tentato di evitare ne' loro teatri, dove le logge sono uniformi, e s'innalzano direttamente le une sulle altre; ma esse nondimeno per la loro semplicità si rassomigliano ad un muro traforato da una sì grande moltitudine di picciole finestre, che la solidità ne diviene del pari un problema. Finalmente l'eccessiva altezza de' nostri teatri pone la più gran parte degli spettatori del tutto al di sopra del punto di vista, e fa loro vedere le decorazioni e gli attori interamente sfigurati (1) •.

Palestre e ginnasj

Nell'articolo intorno alla *Religione* noi abbiamo già bastevolmente favellato de' varj certami che celebravansi nelle Palestre, ossia ne' ginnasj (2); ed ivi avvertimmo, che il ginnasio (parola derivante da *γυμνός*, nudo) nella sua origine era quel luogo, in cui i giovani si esercitavano nudi alle gare atletiche, e che perciò esso chiamavasi anche Palestra dal vocabolo *πάλη*, *lotta*. Vitruvio di fatto si serve generalmente di questo vocabolo per indicare il ginnasio in tutte le sue parti considerato. Ma le Palestre divennero a poco a poco un luogo pubblico, in cui la gioventù veniva educata a tutte le arti della pace e della guerra. Esse anticamente consistevano in un'amplissima piazza circondata da un muro, ed in varj cortili distinta, secondo i varj generi degli esercizj e degli studj; e tale, secondo Pausania, era l'antico ginnasio di Elide. Ivi diversi viali di platani offerivano passeggi ombrosi ed ameni. È fama che da sì fatti viali nata poi sia l'idea de' colonnati e de' portici, che poscia vi si costruirono pel doppio oggetto del comodo e dell'ornamento. Le divisioni, le aggiunte vennero poscia a moltiplicarsi al segno che questi edificj sorpassarono ogni altro per la magnificenza, e per la moltiplicità de' ripartimenti. In essi erano e sale grandiose e portici e stadj e ippodromi e licei e piazze e passeggi e bagni e giardini. I filosofi stessi ed i retori ivi stabilirono le loro scuole. Le bell'arti sorelle gareggiarono nell'ornare questi edificj di tutto ciò ch'elleno inventar seppero di grande, di

(1) Veggasi anche il Milizia nel suo Trattato sui teatri.

(2) Relig. *Giuochi e spettacoli sacri*, pag. 503 e segg. 508 e segg. Si veggano pure tutti gli autori ivi citati.

bello, di elegante. Oltre i simulacri, e le are di quegli Dii, cui erano dedicati, vi si vedevano altresì i monumenti degli eroi, dei duci, dei Re, e di tutti gli altri uomini, che più si erano distinti ne' certami atletici, nelle arti e nelle scienze, o che importanti servigi aveano renduto alla patria od alla repubblica. Le pareti delle sale e dei portici erano adorne di pitture e di bassi-rilievi d'ogni genere. Il ginnasio di Mantinea vantava, oltre diverse tavole insigni, una celeberrima dipintura, in cui era rappresentata la battaglia degli Ateniesi presso di quella città, nella stessa guisa ch' essa vedeasi pur dipinta nel Ceramico di Atene: in quello di Tenagara fra le molte altre immagini ammiravasi l'effigie di Corinna, il cui capo era ricinto d'una benda in segno del premio ch' essa a Tebe riportato avea con Pindaro gareggiando. Non ci fu insomma alcun pubblico edificio che più dei ginnasj atto fosse a ricevere ogni specie di lusso, ed ogni varietà d'ornamenti, e che quindi presentar potesse agli artefici maggior agio e più favorevoli occasioni per far pompa del loro ingegno, e delle opere loro.

Palestre, secondo la descrizione di Vitruvio

Vitruvio ci ha lasciato delle Palestre una descrizione, che noi crediamo esatta, giacchè egli parla di edificj ai tempi suoi notissimi, e giacchè ad esse erano in parte simili le Terme dei Romani. *Nelle Palestre* (così egli scrive) *si fanno i porticati quadrati, o bislunghi che sieno, in modo che il giro attorno sia un tratto di due stadj, che i Greci chiamano* διαυλόν (1). *Tre di questi portici si fanno semplici, ed il quarto che riguarda l'aspetto di mezzogiorno, doppio, acciocchè nelle pioggie a vento non possa lo spruzzo giungere nella parte interiore. Ne' tre porticati semplici vi si collocano scuole magnifiche con de' sedili, ne' quali stando a sedere possano fare le loro dispute i filosofi, i retori e tutti gli altri studiosi. Nel porticato doppio poi si pongono questi membri. Nel mezzo* l'Efebeo (2): *questa è una scuola grandissima con sedili, e deve*

(1) Il vocabolo *Stadium* denota propriamente uno spazio lungo 125 passi, ed in questo senso è qui preso da Vitruvio; ma lo stesso vocabolo in un senso traslato e più ampio indica un luogo destinato agli esercizj Atletici, intorno al quale erano costrutti gli scaglioni, od i sedili per gli spettatori, ed in tal senso è preso dallo stesso Vitruvio più sotto.

(2) L' *Efebeo* era una stanza, in cui i giovani, ἔφηβοι, apprendevano i primi rudimenti degli esercizj ginnastici.

essere lunga un terzo più della larghezza: a destra il Coriceo (1): *immediatamente appresso il* Conisterio (2): *appresso a questo, appunto nell'angolo del portico, il bagno freddo dai Greci detto* λουτρόν: *a sinistra poi dell'Efebeo l'* Eleotesio (3): *accanto all'Eleotesio il* Frigidario (4): *da questo, e giusto nell'altro angolo del portico, il passaggio al* Propnigeo (5): *accanto, ma dalla parte interna, e dirimpetto al Frigidario viene situata una stufa a volta, lunga il doppio della larghezza: questa tiene ne' cantoni da una parte il* Laconico . . . . *e dirimpetto al Laconico il bagno caldo* (6).

(1) Alcuni supponendo che il *Coriceo* fosse un luogo, dove si esercitassero le fanciulle, ne fanno derivare l'etimologia dal vocabolo κόρη; ma il Baldi più verisimilmente la fa derivare da κωρύκιον, giuoco della *palla*: giacchè gli antichi ebbero quest'esercizio ancora, nè troviamo in Vitruvio alcun altro luogo ad esso destinato. Il Mercuriale confondendo il *Coriceo* coll'*Apoditerio*, dice essere questo il luogo, in cui le persone si spogliavano o per bagnarsi o per lottare.

(2) Il *Conisterio* era il luogo dove si conservava la polvere κόνις, di cui facevano uso i lottatori. Vedi *Giuochi ec.* pag. 611.

(3) L'*Eleotesio* era la stanza delle unzioni; perciocchè gli antichi usavano dell'olio, ἔλαιον, e di varj unguenti per ugnersi non meno prima della lotta, onde rendere sfuggevoli le membra, ma anche dopo, per ristorare le membra contuse e lacerate.

(4) Il Galiani osserva acconciamente, che il *Frigidario*, di cui qui parlasi (non potendosi con questo nome intendere il bagno freddo, il quale trovavasi collocato altrove, e dicevasi *frigida lavatio*) debb'essere stato un luogo vicino alle stufe, ed a' bagni caldi, ove le persone da essi uscite si trattenevano per potersi raffreddare a poco a poco prima di esporsi all'aria aperta; e che quindi era lo stesso che il *Tepidario*, così detto dal calore tepido, che si godeva in questa stanza, e che proveniva dal riverbero della vicina stufa. Lo stesso autore osserva che Vitruvio parla qui sempre della Palestra de' Greci.

(5) Il Galiani inclina a credere che *Propnigeo* fosse sinonimo o d'*hypocaustis*, o di *praefurnium*, e che perciò fosse quel luogo, in cui facevasi fuoco per riscaldare le stanze e i bagni.

(6) Lo stesso Galiani è d'avviso che il *Laconico* non altro fosse che una picciola cupoletta, la quale copriva un buco ch'era nel pavimento della stufa: *ciò*, soggiugne egli, *perchè passando in essa la viva fiamma dallo ipocausto, ossia fornace, riscaldasse a dovere una stanza, che dovea servire di stufa: quandochè altrimenti non avrebbe questa stanza avuto maggior calore delle altre, che eran tepide*. Colla quale opinione egli è contrario al sentimento degli altri scrittori, i quali credono che il *Laconico* fosse una stanza assai grande, in cui le persone entrassero per sudare.

I porticati dentro la Palestra debbono essere distribuiti con quella perfetta regola, che abbiamo detto altrove. Al di fuori poi si fanno tre porticati, uno all'uscire dalla Palestra, i due altri stadiati a destra ed a sinistra (1)*: di questi quello, che riguarda il settentrione, si faccia doppio e spazioso: l'altro semplice, ma in modo, che tanto dalla parte del muro, quanto delle colonne vi resti un tratto come una viottola, non meno larga di dieci piedi; il mezzo sia sfondato per un piede e mezzo della viottola al fondo, al quale si scende per due scalini: il piano del fondo non sia meno largo di dodici piedi. In questo modo coloro, che vestiti spasseggeranno intorno per le viottole, non saranno incomodati da' lottatori unti, che si esercitano. Questo si chiama da' Greci* ξυστὸς, *perchè vi si esercitano i lottatori in istadj coperti ne' tempi d'inverno* (2). *I sisti poi si fanno in questo modo: hanno fra i due portici a piantarsi boschetti, o platani, ed in essi viali spalleggiati da alberi con de' riposi fatti di smalto* (3). *Accanto al sisto ed al porticato doppio si lascino i passeggi scoperti che i Greci chiamano* περιδρόμιδας, *noi chiamiamo* sisti, *ne' quali anche d'inverno, ma a ciel sereno escono dal sisto coperto ad esercitarsi i lottatori. Dietro a questo sisto vi vuole uno* stadio *fatto in modo, che vi possa stare molta gente con agio a vedere i lottatori* (4).

Varie forme de' ginnasj

Non però in tutti i ginnasj vedevansi seguite le medesime disposizioni, nè le stesse forme delle parti: ma esse variavano secondo le circostanze; nè sempre vi avevano luogo tutte le parti da

(1) Vedi alla pag. 699 nota (1).

(2) « È diverso quello che si chiama *Xistus*, e *Xistum* de' Latini da quello, che si chiama ξυστός da' Greci, quantunque la voce Latina, sia derivata dalla Greca. Vitruvio stesso al cap. 10 del lib. VI. porta diversi esempj di nomi Latini derivati da' Greci, ma che hanno poi acquistata significazione diversa *Sisto* di fatto presso i Greci significa un luogo coperto, presso i Latini uno scuperto; ξυστὸς *enim Graeca appellatione est porticus ampla latitudine . . . . . nostri autem hypaethras ambulationes Xystos appellant* ». Galiani.

(3) Il testo dice *ex opere signino*; lo che, secondo Galiani, corrisponde al nostro smalto. E di fatto lo stesso Vitruvio al lib. VIII cap. 7 compone *l'opus signinum* di arena, di ciottoli non più grossi d'una libbra, e di calce. Secondo Plinio, questa specie di smalto si faceva con coccj rotti e con calce, *ex testis tusis, addita calce*, lib. XXXV. cap. 12.

(4) Vitruv. Lib. V. cap. II. edizione e traduzione del Galiani.

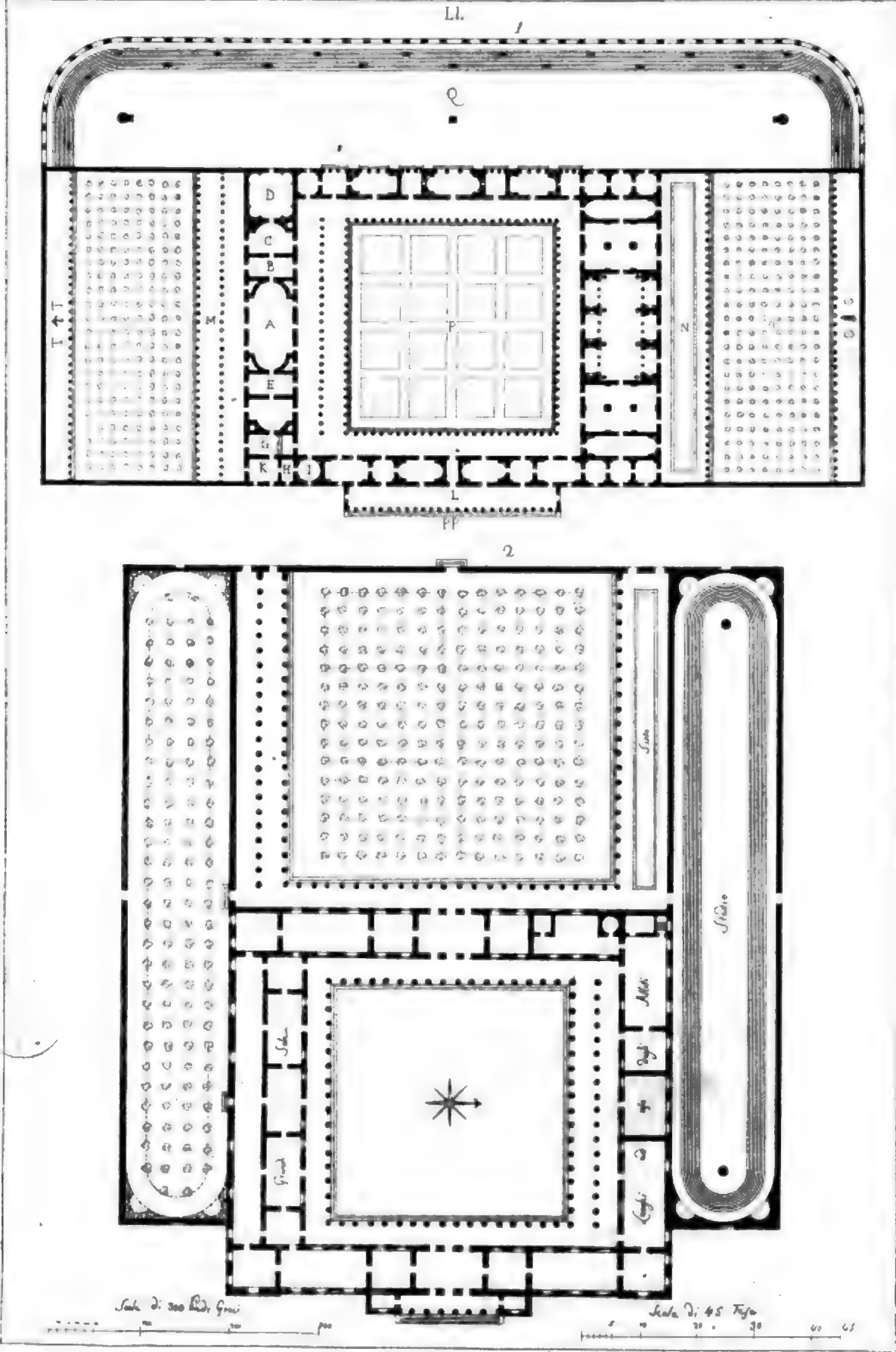
Vitruvio descritte. Nel ginnasio d'Olimpia era un ippodromo, opera famosa dell'architetto Cleeta, che terminava alla foggia di una prua, sul cui becco o sperone vedevasi un delfino di bronzo. I due lati dell'edificio erano lunghi più di 400 piedi, e decorati di portici. I cavalli ed i carri vi entravano per due porte laterali. I portici dicontro alla prua si estraevano a sorte dai concorrenti. Una corda tesa dall'una all'altra estremità ratteneva ne' portici i carri ed i cavalli. Nel mezzo della prua era un altare di mattoni crudi, che veniva imbiancato ogni Olimpiade, e sopra cui giaceva un'aquila di bronzo. Nell'istante in cui darsi dovea principio alla corsa, l'anzidetto delfino si abbassava nascondendosi, e l'aquila sorgeva spiegando le ali e mostrandosi agli spettatori. A tal segno si calava la corda, ed i concorrenti entravano in lizza (1). Un lato della lizza era formato a terrazzo, nella cui estremità vedevasi un altare rotondo e sacro a *Taxippo*, genio spaventatore de' cavalli. Lo stadio di Atene avea la forma di mezza luna, ed era tutto di marmo pentelico. Nel ginnasio di Sparta trovavasi dinanzi allo stadio una piazza adorna di platani, e circondata da un canale, che si valicava per mezzo di due ponti situati l'uno dicontro all'altro nei due lati opposti. Sull'uno di essi ponti sorgeva il simulacro di Ercole, cui era sacra la piazza, e sull'altro quello di Licurgo, che in Lacedemone stabilito avea le leggi e le discipline per le gare atletiche.

Ginnasj di Atene

Atene ebbe sino a cinque ginnasj, in epoche diverse fabbricati. Ma i più celebri erano l'*Accademia*, il *Liceo*, ed il *Cinosargo*. L'accademia non altro era nella sua origine che un grande spazio di terreno appartenente ad Accademo cittadino Ateniese (2), da cui essa trasse il nome. Ipparco, figliuolo di Pisistrato, la fece circondare con un muro; e Cimone, fatte seccare le vicine paludi, vi piantò un bosco di platani. L'accademia venne in seguito ornata di tempj, di altari e di statue. Ma essa dee la sua più grande celebrità a Platone, da cui fu scelta per luogo de' suoi insegnamenti; e d'onde i suoi discepoli trassero il nome di *Accademici*. Questo ginnasio era tenuto in tanta venerazione, che dagli stessi Lacedemoni, nemici acerrimi degli Ateniesi, venne religiosamente ri-

(1) Paus. *lib. I. cap.* 5. Veggasi il Pausania di Gedoyn, in cui è riportato il disegno dello stadio Olimpico.

(2) Hesych. et Suid. in Ακαδ.

LI.
Q
D
C
B
A
E
P
M
N
K
H
L
Scala di 300 Piedi Greci
Scala di 45 Tese

spettato, allorch'essi impadronironsi di Atene. Ma Silla non ne ebbe la medesima venerazione, giacchè vi fece abbattere i boschi, onde cogli alberi costruire le sue macchine da guerra. Il liceo aveva ricevuto il suo nome da Licione, figliuolo di Pandione, ed era sacro ad Apolline; il quale ne riportò quindi il soprannome di *Licio*. Esso giaceva sulla sponda dell'Ilisso, ed era da platani ombreggiato. Dicesi che stato fosse convertito in ginnasio da Pisistrato; ma, secondo alcuni scrittori, non fu condotto a compimento che da Pericle, o secondo altri, da Licurgo figliuolo di Licofrone. Il terzo ginnasio, detto *Cinosargo* era posto a non molta distanza dal liceo (1). Esso era destinato per gli stranieri, e per coloro i cui genitori non erano ambidue di Atene originarj.

Piante di ginnasj

Nella Tavola 105 noi presentiamo due piante di ginnasj o di Palestre Greche, secondo le norme da Vitruvio prescritte. La prima è quella medesima riferita da Barthelemy nel viaggio d'Anacarsi e disegnata dal signor Foucherot già ingegnere dei ponti e degli argini a Parigi. La seconda è tratta dall'*Architettura* di Palladio (2), e presenta tutte le varie parti tracciate sotto le seguenti lettere: A, *Efebeo*, o luogo, dove si ammaestravano i giovani: B, *Coriceo*, ossia luogo, per l'esercizio della palla, o secondo lo stesso Palladio ed altri autori, il luogo dove venivano ammaestrate le fanciulle: C, *Conisterio*, o luogo, dove gli Atleti s'impolveravano: D, *Lutrono*, o bagno freddo: E, *Eleotesio*, o stanza per le unzioni: F, stanza fredda: G, *Tepidario*: H, stanza calda, detta *Sudazione concamerata*: I, *Laconico*: K, bagno caldo: L, portico esterno dinanzi all'ingresso: M, portico esterno verso il settentrione: N, *Sisto*, o portico esterno verso il mezzodì, dove d'inverno si esercitavano gli Atleti: O, i boschi tra i due portici: P, *Peridromide*, o passeggi scoperti: Q, *Stadio*, in cui sono pure indicati gli scaglioni, o sedili per gli spettatori. Gli altri luoghi non segnati

(1) *Cinosargo* significa *cane bianco*. Un cittadino di Atene, nomato *Didimo*, stava per offerire un sacrificio ad Ercole, quando la vittima gli venne improvvisamente rapita da un cane bianco. Mentr'egli tremava per lo spavento, udì una voce che gli comandava d'ergere un altare ad Ercole nel luogo, in cui il cane erasi arrestato. Da quest'avvenimento si Ercole, che il luogo in cui Didimo alzato avea l'altare, ebbero il soprannome di *Cinosargo*.

(2) *L'Architettura di A. Palladio ec. ec. il tutto riveduto e disegnato ec., da Giacomo Leoni ec.* Londra ec. Vol. II. Tav. XXII.

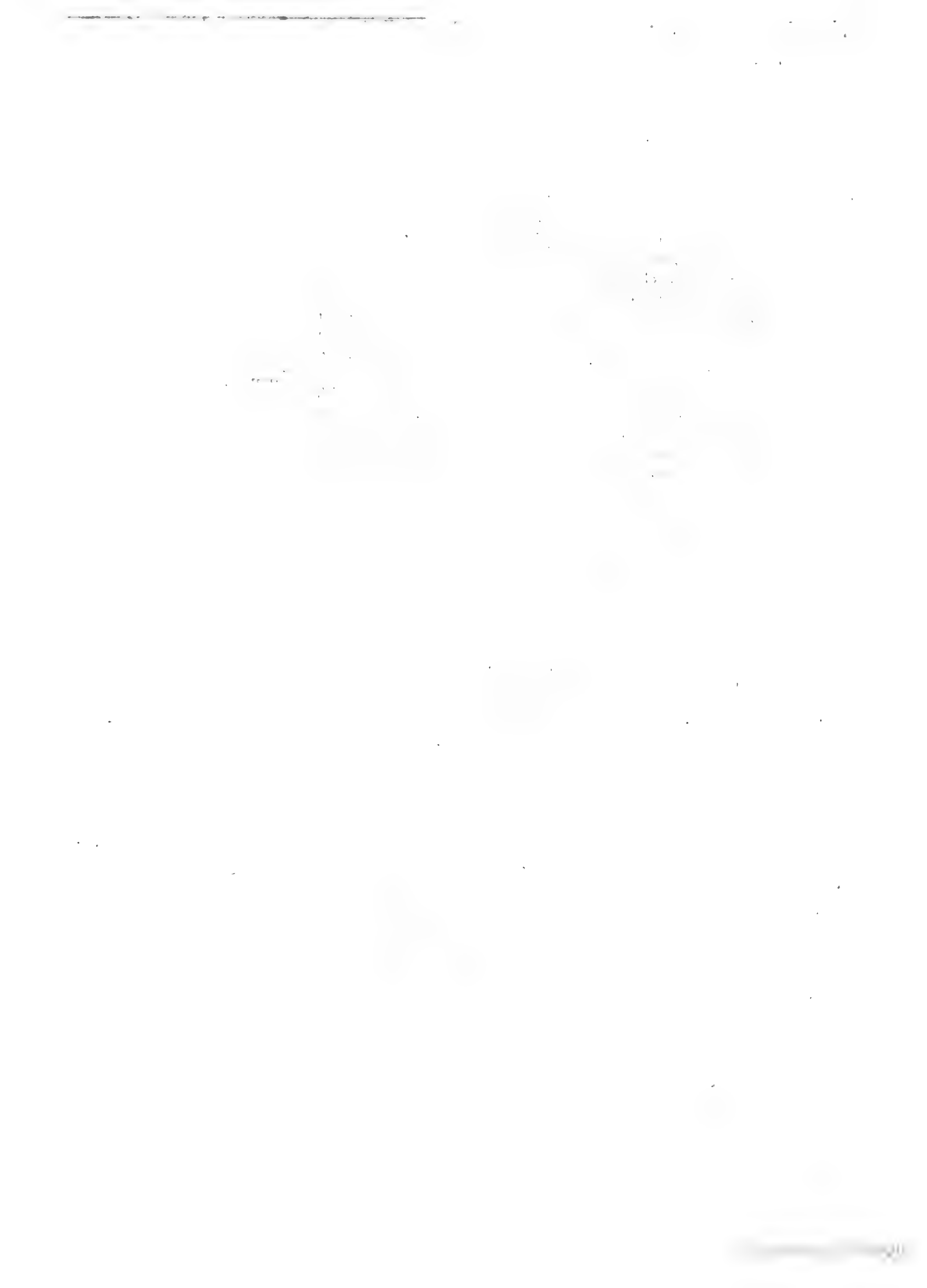
da alcuna lettera, sono le *Esedre*, o le scuole. La doppia lettera LL indica l'oriente; OO, il mezzodì; PP, l'occidente; TT, il settentrione. Ad oggetto però di dare a quest'articolo il maggior compimento, che per noi fosse possibile, abbiamo nella Tavola 106 riferite le grandiose rovine tuttora sussistenti dello stadio di Efeso. Questa tavola è tratta dalla magnifica e rarissima opera di Roberto Ainslie e di Luigi Mayer (1).

Case de' cittadini

Dai pubblici edificj è d'uopo finalmente passare alle abitazioni de'cittadini. Ora quanto nobile e sublime era il gusto degli antichi Greci pei pubblici monumenti, altrettanto semplice e quasi negletto appariva il loro studio per le private abitazioni, non eccettuate nè meno quelle de'cittadini ch'erano in altissime cariche costituiti. Le case degli Ateniesi furono per lungo tempo assai picciole, di nessuna apparenza, e senz'alcun ordine disperse per le contrade, dietro ai templi, ed agli altri più grandi e più insigni edificj. Sembra che tre ragioni rattenuto abbiano lungamente i Greci dall'introdurre la bellezza e la magnificenza nelle loro private abitazioni: ed in primo luogo, il dovere ch'essi facevansi di contribuire con ogni loro possa alla sublimità dei pubblici edificj: in secondo luogo, il timore, che il lusso e la grandezza delle private abitazioni non isvegliassero l'indegnazione del popolo, geloso della propria autorità e nemico di que'cittadini che in qualsivoglia maniera agognavano di troppo sollevarsi sugli altri: in terzo luogo, l'amore per l'agricoltura, a cui eglino stessi attendevano, ed il quale faceva sì che delle case di città assai meno si curassero che di quelle di campagna, cui davano perciò un più comodo compartimento, e cui abbellivano con deliziosi giardini. Leggiamo di fatto che anche il giusto, il povero, l'austero Aristide aveva una villa ne'contorni di Falera. Ma nella città le case di Temistocle, di Milziade e di altri sommi personaggi non erano da quelle dei semplici e privati cittadini, che ben poco distinte. « Anticamente (così parla Demostene nell'aringa contro d'A- « ristocrate) florido era lo stato interno della città, l'esteriore

Loro antica semplicità

(1) *Views in the Ottoman Dominions in Europa, in Asia, and some of the Mediterranean Islands*, ec. London, 1810.

Le rovine di questo stadio sono pure riportate dalla Società dei Dilettanti di Londra nel secondo volume delle *Antichità Joniche*, e da Chandler nel suo viaggio nell'Asia minore.

« pomposo e splendido; ma privatamente niun cittadino primeggiava
« sugli altri nell'opulenza. Ne avete tuttavia un argomento evidente
« dinanzi agli occhi. Perciocchè *se cercate qual sia la casa di Temistocle o di Milziade, o di alcun altro de' più famosi, non ci scorgerete cosa che la renda più ragguardevole di verun'altra del vicinato. Ma in cambio di ciò ci lasciarono pubblici edificj così grandiosi e magnifici, e cotante e così splendide moli, che niuno dei loro posteri potè giammai superarli. Dico i vestiboli, gli arsenali, i portici, il Pireo, e tutti quegli altri fregi, per cui Atene è spettacolo e maraviglia alla Grecia.* Ora ciaschedun
« di costoro, che amministrano le cose pubbliche, nuota così fattamente nell'abbondanza, che alcuni di loro colla magnificenza delle
« private lor case a' pubblici edificj fanno onta, altri si comperarono
« più di terreno di quel che ne possedete voi tutti, o Giudici,
« quanti qui siete raccolti; e intanto i monumenti pubblici, che
« ora s'innalzano, sono imbiancature di pareti, sconciature di fabbriche, pretta vergogna e meschinità (1).

Magnificenza introdotta nelle case de' cittadini

Da queste parole di Demostene conviene conchiudere che anco in Atene avvenne ciò, che suole in ogni altro paese accadere. Il lusso delle abitazioni venne tanto più aumentandosi, quanto si andava più scemando quello de' pubblici monumenti; ed è fors'anche a presumersi, siccome osserva egregiamente il signor Quatremère, che la Grecia avendo col perdere della libertà perdute ad un tempo le frequenti occasioni di grandiosi dispendj pel mantenimento degli eserciti e delle flotte, non potè a meno di rivolgere alle spese private, ed alla costruzione delle case la superfluità delle proprie ricchezze. Ciò accadde specialmente dopo che Alessandro ebbe conquistata la Grecia. Il lusso de' privati cittadini era già grandissimo nella Sicilia verso la XCIII. Olimpiade, ed in ciò specialmente distinguevasi Agrigento. Molte case di questa città sorgevano magnifiche al pari de' pubblici e più grandi edificj, ed erano doviziosamente provvedute di tutto ciò che rendere poteva più gradevole la vita. È fama che un cittadino nomato Gellia abbia coll'esempio preceduto. Il suo palagio era sì vasto che non solo a lui offeriva una comodissima abitazione, ma conteneva ancora grandi appartamenti per

(1) Demostene ripete queste medesime osservazioni nella Filippica terza, e nell' aringa per la distribuzione de' cittadini.

gli stranieri, cui egli faceva dai custodi delle porte della città invitare a prendere presso di lui i loro alloggiamenti.

Mancanza di privati edificj

Ma noi ragionare non possiamo delle abitazioni de' Greci colla medesima asseveranza con cui parlato abbiamo de' pubblici monumenti, e particolarmente dei sacri; giacchè l'ingiurie del tempo non hanno permesso che sino a noi giugnesse alcun avanzo di privati edificj. Sembra che questi in ogni paese sieno i meno atti a resistere lungamente, o perchè fabbricati con minore solidità dei pubblici, o perchè più agevolmente soggetti alle devastazioni ed agl' incendj, sciagurate conseguenze delle guerre, delle invasioni, e delle politiche vicende dei popoli. Fra tante rovine dell' antichità sì nel Lazio che nella Grecia non si trova alcun monumento che possa con sicurezza giudicarsi come un avanzo di private abitazioni. Nè molta luce trarre se ne potrebbe dalle scoperte di Pompeja; giacchè questa città era di Romana costruzione, e giacchè delle case più non rimangono che le mura a pian terreno (1). Nella totale mancanza pertanto di sicuri monumenti ci è d' uopo qui ancora riccorrere alle autorità degli scrittori, e particolarmente di Vitruvio, che ci descrive le case dei Greci da quelle de' Romani chiaramente distinguendole. Così fatto pur hanno i nostri più celebri scrittori dell' antica architettura, e fra questi Palladio, di cui crediam bene di qui riportare le parole. « I Greci « tennero diverso modo di fabbricare dai Latini: perciocchè (come « dice Vitruvio) lasciate le logge e gli atrj, fecero l' entrata della « casa angusta e stretta; e da una parte posero le stalle de' cavalli « e dall' altra le stanze pei portinaj (2). Da questo primo andito

Case de' Greci, secondo la descrizione di Palladio

(1) Le case di Pompeja meritano nondimeno grande attenzione; e quando venissero interamente sgombrate potrebbero darci un' esatta idea dell' abitazione degli antichi. Le case sì di questa, che di altre città seppellite, sono generalmente quadrate; e nel mezzo contengono una corte, intorno a cui sono gli appartamenti. La corte ha per lo più, disotto del tetto, un largo aggetto, *impluvium*, che sembra fatto per potervi stare al sicuro dall' acqua delle gronde.

(2) L' andito od entrata della casa dicevasi Θυρωρεῖον, da θύρα, porta, perchè ad esso entravasi immediatamente dalla porta principale: era una specie di corridojo lungo e stretto, nell' uno de' cui lati era l' alloggio del portinajo, nell' altro erano le stalle. I portinaj aveano particolarmente la cura di vegghiare all' abitazione delle donne; ed essi perciò erano sovente eunuchi, costume cui i Greci presero forse dai Persiani.

« s'entrava nel cortile, il quale aveva da tre parti i portici; e
« dalla parte volta a mezzogiorno vi facevano due *Anti*, cioè pi-
« lastri che reggevano le travi dei solari più a dentro (1): per-
« ciocchè lasciato alquanto di spazio dall'una all'altra parte, erano
« luoghi molto grandi deputati alle madri di famiglia, ove stessero
« coi loro servi e serve (2); ed al pari di dette *Anti* erano alcune
« stanze, le quali noi possiamo chiamare *anticamera*, *camera* e
« *poscamera*, per essere una dietro l'altra (3): intorno i portici
« erano luoghi da mangiare, da dormire e da altre così fatte cose
« necessarie alla famiglia. A questo edificio ne aggiungevano un
« altro di maggior grandezza ed ornamento con più ampj cortili,
« ne' quali o si facevano quattro portici d'eguale altezza, ovvero
« uno di maggiore, cioè quello ch'era volto al mezzogiorno, ed
« il cortile ch'aveva questo portico più alto, si dimandava *Rodiaco*,
« forse per essere venuta l'invenzione da Rodi. Avevano questi
« cortili le logge davanti magnifiche, e le porte proprie, e v'abi-
« tavano solamente gli uomini: appresso questa fabbrica dalla destra
« e dalla sinistra facevano altre case, le quali avevano le porte pro-
« prie particolari, e tutte le comodità appartenenti all'abitarvi, ed
« in quelle alloggiavano i forestieri: perchè era quest'usanza appresso
« quei popoli, che venuto un forestiero, il primo giorno lo me-
« navano a mangiar seco, e poi gli assegnavano un alloggiamento
« in detta casa, e gli mandavano tutte le cose necessarie al vivere;
« onde venivano i forestieri ad essere liberi da ogni rispetto, ed
« essere come in casa loro propria ».

(1) Questo luogo, detto anche *Prostas* e *Parastas*, era una specie di galleria, o di vestibolo, vagamente adorno nella soffitta, nelle pareti e nel pavimento.

(2) Tali luoghi dicevansi *Ginecei*, da γυνή, *donna*, perchè erano destinati alla padrona della casa, ed anche *Oeci*, da οἶκος, *casa*, perchè ivi la padrona soleva colle sue ancelle, o schiave attendere alle faccende della casa, a tessere, a filare, ec. Il signor Tischbein nella pittura del X. vaso della celebre raccolta Hamiltoniana ci offre una donna che sta in simil modo occupandosi.

(3) La *camera*, di cui qui parlasi, era propriamente il *Talamo* già da noi altrove mentovato, ossia la stanza da letto per le donne. La *Poscamera* dicevasi *Amphitalamo*, perchè posto dietro al Talamo, ed era una specie di gabinetto, od anche di stanza di servigio, in cui dormiva talvolta una delle ancelle per poter essere di notte più prontamente ai cenni od ai bisogni della padrona.

Pianta ed elevazione d' una casa all' uso de' Greci

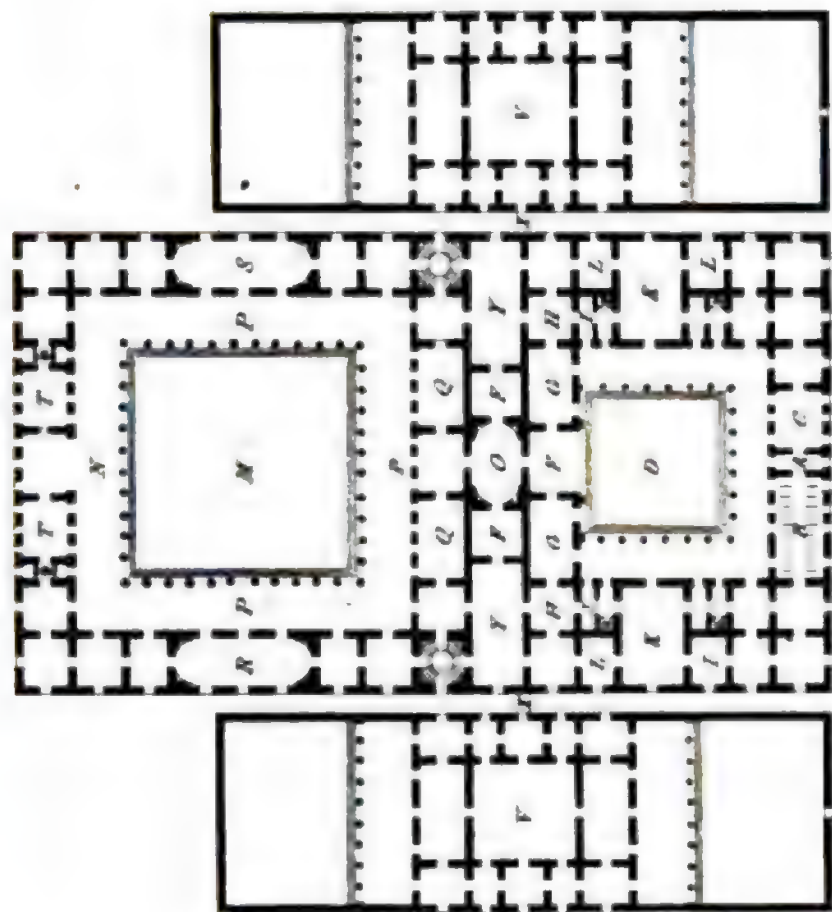
Sulle traccie dello stesso Palladio, e del *Parallelo* di Durand noi presentiamo nella Tavola 107 la facciata e la pianta di una casa all'uso Greco, ed appartenente ai tempi, in cui anche fra' privati cittadini erasi introdotta la magnificenza del fabbricare. La lettera A dinota il *Thyrorion*, ossia l'andito; B, le stalle; C, le stanze pei portinaj; D, il *Perystilion*, o primo e minor cortile; E, passaggio alle stanze; F, il *Gineceo*, ossia le camere, dove stavano le donne a lavorare; G, camera grande, equivalente alle nostre anticamere; H, *Talamo*, o camera da letto; I, *Amphitalamo*, o gabinetto; K, *Triclini*, o stanze da convito; L, stanze per le ancelle o donne di servigio; M, secondo e maggior cortile; N, portico più grande degli altri tre, dal qual portico il cortile fu chiamato *Rodiaco*; O, andito dal minore al maggior cortile; P, i tre portici che hanno le colonne più picciole di quelle del *Rodiaco*; Q, *Triclini Ciziceni* (1), e Pinacoteche; R, sala di ricevimento, o da conversazione; S, Biblioteca; T, Triclini quadrati ad uso di convito (2); V, le case pe' forestieri (3); X, stradicciuole, che dividevano le case de' forestieri da quelle del padrone; Y, picciole corti discoperte; Z, strada principale. Dinanzi alla porta della casa maggiore ponevasi per lo più l'erme di Mercurio; perchè era credenza che quest'Iddio proteggesse le case contro de' ladri, siccome abbiamo detto altrove. Qualche volta vi si poneva pure la statua di Apolline Hagieo, o

Simulacri di Mercurio e di altre Deità dinanzi alle case

(1) Dicevansi *Cizicene* dai Greci alcune grandissime sale superbamente adorne di sculture e d'ogni specie di ornamenti architettonici. Tali sale trassero il nome di Cizico città della Propontide, celeberrima per la magnificenza degli appartamenti.

(2) Vitruvio parlando di questi *Triclini* o sale quadrate, per gli uomini, dice che debbono essere a mezzogiorno e *grandi tanto, che situate in esse quattro tavole vi rimanga un comodo e largo luogo e per le persone che servono a tavola e per gli spettacoli.* È noto che gli antichi stando a tavola si dilettavano di vedere danze, rappresentazioni mimiche ed altri spettacoli di simil genere.

(3) Le case de' forestieri chiamavansi *Xenia* da ξένος, *forestiere*. Gli ospiti nell'ultimo giorno della loro dimora ricevevano in dono dal padrone polli, ova, erbe, frutti, ed altre cose di campagna, e perciò erano dette *Xenia* anche le pitture nelle quali fingevansi sì fatti doni. Veggasi Plinio lib. XXV. cap. 37, ed il vecchio Filostrato nel libro delle Immagini I. num. 31 e II. num. 25.

T T
N
R P M P S
P
Q Q
Y F O F Y
V H G F G H V
K D K
L L

Loxia (1), od anche un' ara sacra al nume tutelare della casa, sulla qual ara soleva poi il padrone offerire sacrificj e doni in certi determinati giorni. Le case pertanto dei Greci possono considerarsi come in due ripartimenti divise; l'uno, cioè il più grande, per gli uomini, detto perciò *Andronitis*; l'altro per le femmine, detto *Gynaeconitis*. Imperocchè sussisteva tuttavia il saggio e vetusto costume, che le donne vivessero dagli uomini separate; se non che laddove ne' tempi più antichi esse dimoravano nel piano superiore, e all'epoca, di cui parliamo passate erano ad abitare al pian terreno in un appartamento a quello degli uomini contiguo. Ma le donne generalmente, ed in particolar modo le madri di famiglia, conservarono sempre una ritenutezza sì grande, che non solo non desinavano mai cogli uomini, ma viveano nella più rimota parte della casa. *Neque*, dice Cornelio Nipote nella sua prefazione, *materfamilias sedet, nisi in interiore parte aedium, quae Gynaeconitis appellatur.* Plutarco afferma che il nome di una donna onesta dee al pari del suo corpo essere nella propria casa racchiuso.

Ville e case di campagna

L'amore della vita campestre non mai venne meno nei Greci ben anco da poi che nelle loro case di città il lusso era all'antica semplicità sottentrato. A' tempi di Pericle, i più ricchi Ateniesi preferivano il soggiorno della villa a quello della città: *Voi*, così loro diceva quell'uomo grande, *voi non amate che i vostri giardini, e le opere di ostentazione, ch' avete colà innalzate.* Ma la magnificenza delle ville crebbe a dismisura dopo le conquiste di Alessandro. Da quest'epoca nulla venne negligentato di tutto ciò che reputavasi atto a rendere vie più deliziosa la vita campestre. Nè paghi gli Ateniesi di quelle cose che loro venivano dal proprio clima somministrate, accolsero con gravissimo dispendio i fagiani della Colchide, i pavoni delle Indie, i cedri della Media, e tutti insomma quegli arbusti ed augelli dell'oriente, che per avventura resistere potessero al clima della Grecia Europea. La superficie de' loro giardini venne squisitamente abbellita con boschetti di mirti e di rose. Viali di bosso, di tiglio, e di altre piante sì fatte somministravano ameni ed ombrosi passeggi. Celebre fra le altre era la villa di Erode At-

Giardini

(1) Da λοξὸς, *obliquo*, perchè il sole fa obliquamente il suo giro. Ad Apolline come Dio della medicina attribuivasi la virtù di tener lontane le malattie dalla casa.

tico. Essa giaceva a'piedi del monte Pentelico: varj ruscelletti le scorrevano d'intorno, e dopo d'averne bagnati gli odorosi giardini, ed i folti boschetti, rumoreggiando cadevano nel letto del grande Cefiso. I palagi che dagli Ateniesi innalzavansi nelle loro ville erano di gran lunga a quelli delle città superiori, sì per l'eleganza delle forme, che per la ricchezza delle suppellettili (1). Tali palagi aveano nondimeno la medesima distribuzione che le case di città, nè molto erano da queste differenti nella forma e nel disegno. Aveasi cura di esporli generalmente al mezzogiorno di modo che gli obliqui raggi del sole vi potessero d'inverno penetrare. Ad oggetto però che d'estate il sole perpendicolarmente dardeggiando troppo non offendesse col suo calore, solevasi lungo la facciata costruire un portico sagliente sino alla sommità della casa. Le sale dei bagni dividevano l'appartamento degli uomini da quello delle donne. Nella posterior parte della casa, cioè nella parte più rimota e più sicura, erano le guardarobe, ossia le stanze per le vesti, pei vasi e per gli altri oggetti preziosi, chiamati *Cimelj*. Ai due lati e dietro alla casa erano i giardini; l'uno per gli erbaggi, l'altro per le piante fruttifere, ed il terzo pei fiori. A maggiore distanza scorgevansi i campi, le vigne e gli uliveti. Le case della villa destinate agli usi d'economia e di agricoltura sorgevano per lo più dicontro alla facciata del palagio. La loro forma non era gran che differente da quella di simili case nelle ville de'Romani, e del tutto eguale erane altresì la distribuzione delle parti sì quanto al granajo, alla cantina ed allo strettojo, che quanto alle stalle, ai magazzini, ai mulini, e ad altri sì fatti oggetti, de'quali parlar dovremo nuovamente nell'articolo dell'*Agricoltura* (2).

Case de' contadini

Case a più piani

Si è finora comunemente supposto che le case de'Greci non fossero che di un sol piano, e che, giusta il più antico costume, avessero i tetti a terrazzo, e con balaustrate, onde ne'bei tempi vi si potesse ascendere a diporto. L'uso nondimeno del secondo

(1) Isocrat. *Areopagit.* pag. 255 ediz. di Oxford. Quest'autore ci assicura che l'amore degli Ateniesi pei piaceri della villa superava di molto quello pei pubblici spettacoli, che pure avea tanto potere sulla loro immaginazione.

(2) Veggansi oltre gli scrittori *de Re Rustica*, Vitruvio lib. VI. cap. 9, e Palladio, lib. II. cap. 16.

piano introdotto sino da'tempi Omerici (1), ed i molti esempj di case a più piani che ci vengono presentati nelle pitture de'vasi antichi, e nelle Ercolanensi, ci danno luogo a credere che in sì fatta guisa costrutte fossero molte delle case de'Greci anche ne'secoli della maggiore magnificenza (2). Nelle anzidette pitture veggonsi non solo case con più piani, ma ancora con più ordini di portici gli uni agli altri sovrapposti, e con torri negli angoli della facciata e lungo i lati (3). Alcuni scrittori sono pure d'avviso che sempre conservato si fosse nella Grecia l'antichissimo uso di aprire le porte in fuori, essendo che le persone delle commedie di Plauto e di Terenzio (le quali commedie sono in gran parte imitazioni o piuttosto traduzioni dal Greco) allorchè vogliono uscir di casa danno internamente un segno alla porta, quasi per ammonire i passeggieri perchè si scansino onde non essere offesi, siccome praticare soleasi a'tempi eroici. Sembra però che tal uso più non sussistesse a'giorni di Plutarco, giacchè egli così scrive: *Dicesi che le porte degli antichi Greci fossero tutte in sì fatta guisa costrutte* (cioè d'aprirsi in fuori) *prendendosene argomento dalle commedie; perchè coloro che stanno per uscire, battono al di dentro le loro porte e fanno strepito onde quei che passano, o che sono vicini alla casa, si guardino dal non rimanere offesi dalle porte nell'atto che queste si aprono verso la via* (4). Plutarco qui parla chiaramente come di un uso antico, ciò ch'egli detto non avrebbe, se a'suoi tempi le porte si fossero tuttavia aperte in fuori. Quindi è che Elladio Besantinoo nella sua *Chrestomathia* copiando quasi le parole di Plutarco aggiugne, *quia non, ut apud nos nunc ostia, olim*

Porte

(1) Veggasi ciò che detto abbiamo più sopra intorno alle case dei tempi eroici.

(2) In alcune case di Pompeja, oltre la porta principale se ne vede un'altra più picciola, dalla quale sembra che si passasse agli appartamenti superiori, giacchè vi si veggono tuttora gli avanzi della scala.

(3) Vedi Ercol. *Pitture* Tom. I. pag. 227, e Tom II. pag. 280 e segg. e Winkelm. *Storia* Tom. III pag. 64. Filostrato *Lib. I. in Proem.* descrive un portico, ch'era fuori delle mura di Napoli, e che avea quattro o cinque piani. S. Luca negli Atti degli Apostoli cap. XX. parla di un terzo piano, e lo chiama τρίστεγον. Si vegga il *Tesoro* in *Τρίστεγος*.

(4) Plutar. *in Poplic.* Vedi Winkel. *Storia*, Tom. III. pag. 66 e seg. ed Ercol. *Pitture*, Tom. I. pag. 239.

Finestre

aperiebantur interius, sed adverso modo (1). Le anzidette pitture, nelle quali veggonsi finestre d'ogni forma, rotonde, bislunghe e quadrate, ci dimostrano chiaramente non potersi tanto di leggieri ammettere l'opinione di Millin e di altri scrittori, che le case cioè degli antichi non ricevessero la luce che da aperture nell'alto praticate. Palladio, Vitruvio, Plinio, Luciano affermano il contrario (2); e noi abbiamo già veduto che tre finestre erano pure nel *Pronao* dei tempj di Pandrosa e di Minerva Poliade, nelle quali finestre restremate alla foggia delle porte doriche scorgevansi per sino gli indizj dell'intelajatura. Winkelmann attenendosi all'autorità di Vitruvio e di Plinio, annovera alcune sale degli antichi, nelle quali le finestre grandi ed alte ascendevano dal pavimento sino alla soffitta (3). Non abbiamo però alcun sicuro argomento con cui dimo-

(1) Meursius. *Oper. Tom. VI. colum.* 331.

(2) Pallad. *De re rustica lib. I. cap.* 12. Vitruvio, lib. VI. cap. 9. Plin. lib. II. epist. 17, e lib. V. epist. 6. Lucian. *De dom.* §. 6. *Oper.* Tom. III. pag. 193. Luciano ivi parla di una casa che avea finestre da tutte le parti. Veggasi anche il Minutoli, *Sect. II.* 2. *Dissert de domibus* nel Sallengro, Tom. I pag. 92.

(3) Lo stesso Winkelmann nella sua *Storia*, Tom. III. pag. 74 e segg. e *Monum. ant. ined.* N.° 204 parla a lungo non solo delle finestre degli antichi, ma ancora degli sportelli, delle tende, o cortine, e di una specie di cancelli gettati di metallo, che chiudevansi ed aprivansi a piacimento sulle stesse finestre. Noi anzi crediam bene di qui aggiugnere quasi a compimento di questa materia lo squarcio di una lettera da lui scritta al signor Fuesli sulle scoperte d'Ercolano, e stampata a Dresda nel 1764, in lingua Tedesca. » Nel raccogliere (dice egli) di quante notizie ho potuto sopra le finestre degli antichi, mi sono proposto il dubbio, se appo loro fossero state in uso le imposte delle finestre, o gli sportelli, co' quali ben si può, quando ne viene il bisogno, rendere le stanze tutte buje; come, per esempio, quando si dorme; ed il dubbio mi è venuto, sì perchè si trova in varj autori, che nel riposare di giorno taluno si faceva scacciare le mosche d'addosso » (Terent *Eunuch. act. III. sc. V. vers.* 47, 53) le quali se le stanze fossero state prive di luce, non avrebbero certamente fischiato loro d'intorno; sì perchè Suetonio riferisce (*in Aug cap.* 78.) che Augusto nel mettersi a riposare di giorno, si teneva la mano dinanzi gli occhi, onde il lume non l'offendesse; e finalmente, sì perchè appo gli antichi, qualora si parla di pararsi il lume di giorno, non si fa menzione d'altro che di veli (*vela*) messi dinanzi alle finestre (*Juvenal. Sat IX. vers.* 105) talchè Ovidio dice che la

strare che le finestre degli antichi Greci si chiudessero con vetri. Sembra anzi che anco presso i Romani non siasi introdotto l'uso

metà della finestra era chiusa (*Amor. lib. I. Eleg. V. princ.*) convien credere ch'essa fosse riparata da una sola cortina delle due ch'erano a ciascuna finestra. Ma ci ha un passo d'Apollonio Rodio (*Argon. lib. III. vers.* 821) che sebbene è un po' oscuro, sembra additarne il contrario; imperciocchè col descrivere la smania amorosa di Medea verso Giasone, la quale piena d'impazienza aspettava la luce del giorno, egli narra che costei, alzandosi sovente dal letto, aprì le porte della camera per veder l'alba:

Πυκνὰ δ'ἀνὰ κληῗδας ἑῶν λύεσκε θυράων.
Spesso apriva le serrature delle sue porte.

Ben vedesi, è vero, che ciò che qui vien detto *porta*, non sembra poterne significare le imposte delle finestre; ma come risolvere la quistione? Imperocchè se noi ci figuriamo una camera senza finestre, nella quale s'introducesse il lume per la porta, all'uso comune delle case degli antichi, ne nascerebbe un'altra difficoltà a cagione dell'anticamera, nella quale dormivano sino a dodici delle serve di Medea, e la quale, di notte essendo chiusa ed oscura, non potea chiarire quella donna dell'avvicinarsi dell'alba . . . . Queste asserzioni di Winkelmann hanno però trovato un forte oppositore nell'abate Fea, di cui crediam bene di qui riferire le ragioni a maggior rischiarimento di quest'importante quistione. « Per questa franca maniera di parlare, che usa Winkelmann (dice l'Abate Fea) chi non crederebbe, ch'egli abbia tutto veduto a questo proposito; o che almeno gli scrittori da lui addotti vadano intesi com'egli li espone? Ma svaniscono a mio credere quei dubbj facilmente anche al solo considerare gli stessi scrittori allegati, che Winkelmann non ha ponderati molto. E cominciando da Ovidio, mi pare chiarissimo, che parli appunto di finestre chiuse cogli sportelli. Dice che stava a riposare in tempo di state sul mezzogiorno, tenendo una parte delle finestre chiusa affatto, e l'altra socchiusa in maniera, che per essa entrava nella camera una luce fioca, come è quella dell'alba, o dei crepuscoli della sera, o quella, che appena si vede in una folta selva.

Aestus erat, mediamque dies exegerat horam:
Apposui medio membra levanda toro.
Pars adaperta fuit, pars altera clausa fenestrae:
Quale fere sylvae lumen habere solent.
Qualia sublucent fugiente crepuscula Phaebo:
Aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies.
Illa verecundis lux est praebenda puellis,
Qua timidus latebras speret habere pudor.

de' vetri che a' tempi de' primi Cesari; e quindi fa d'uopo supporre che le finestre de' Greci si chiudessero o con semplici tavole, o colle

Winkelmann, che scriveva in Roma, ove dura l'uso di riposare nel dopo pranzo, e di tenere le finestre cogli sportelli almeno socchiusi per riparare il caldo, poteva ben figurarsi, che Ovidio parlasse di una cosa consimile, e riflettere, che tale oscurità non poteva ottenersi colle cortine una tirata e l'altra no. Ci voleva una cosa opaca, e ben compatta, e unita immediatamente alla finestra; non già le cortine, che erano o di tela, o di seta, o di bambagia, o di altra materia consimile, non buona per preservare dal caldo, e fare quel bujo. Anche Vitruvio, *lib. VI. cap. 7*, prescrive che tengansi chiuse le finestre per guardare gli appartamenti dalla sferza del sole: il che non poteva farsi altrimenti che con materia grossa e opaca, la quale impedisse il passaggio de' suoi raggi, e della stessa aria calda: e questa materia non poteva nè più comodamente, nè con minore spesa adoperarsi fuori del legno sì per li poveri, che per li ricchi in ogni paese, e in ispecie nei piccioli, ove senza tante delicatezze di vetri, pietre specolari, e cortine si cerca unicamente ripararsi dal caldo e dal freddo. Giovenale, a ben intenderlo, conferma questa spiegazione. Parla è vero delle cortine, ma suppone, che già le finestre fossero chiuse cogli sportelli, dicendo, che si turino le fenditure delle finestre colle cortine, vale a dire, che con esse si procuri d'impedire, che neppure traspiri per le finestre un filo d'aria, non già di luce, perocchè suppone notte; alludendo così all'uso, anche moderno, di chiudere bene le finestre, tirando in fine anche le cortine: e voleva dire con ciò, che si usassero pure tutte le cautele solite e le immaginabili per tenere occulta una cosa, che si voleva fare con segretezza in sua casa anche in tempo di notte; ciononostante si sarebbe saputa dai vicini prima del giorno:

> *O Corydon, Corydon, secretum divitis ullum*
> *Esse putas? Servi ut taceant, jumenta loquentur,*
> *Et canis, et postes, et marmora: claude fenestras,*
> *Vela tegant rimas, junge ostia, tollito lumen*
> *E medio, clament omnes, prope nemo recumbat:*
> *Quod tamen ad cantum galli facit ille secundi,*
> *Proximus ante diem caupo sciet, audiet et quae*
> *Finxerunt pariter librarius, archimagiri etc.*

Altri scrittori possono addursi, i quali parlano di camere oscurate, e probabilmente cogli sportelli: come Seneca, presso cui leggesi, *Consol. ad Marc. cap. 22*, che Cordo, contemporaneo di Sejano, e di Giulio Cesare, fingendo di volere per disperazione morirsi d'inedia, si chiuse in una stanza, di cui fece chiudere tutte le finestre per restare all'oscuro:

pietre *specolari*, delle quali abbiam altrove parlato, o con altre materie; giacchè è noto che gli antichi usavano a quest' oggetto anche

lumen omne praecludi jussit, et se in tenebris condidit. Apulejo, *Metam. lib. II. pag.* 57 *oper. Tom. I.* parla anche di una camera buja per esservi state chiuse le finestre: *conclave obseratis luminibus umbrosum.* Plinio, *Epist. lib. IX. epist.* 36, esponendo il tenor di vita, che menava nella sua villa Tuscolana, racconta, che quando si svegliava la mattina, teneva le finestre chiuse per alcun poco, benchè fosse fatto giorno, per meditar meglio all' oscuro; e poi le faceva aprire per dettare le cose meditate: *evigilo circa horam primam, saepe ante, tardius raro: clausae fenestrae manent. Mire enim silentio, et tenebris animus alitur . . . . Notarium voco, et die admisso, quae formaveram dicto.* Così Varrone, *De re rust. lib. I. cap.* 59, parla degli sportelletti, *foriculi*, da mettersi alle finestre, o buchi delle colombaje: *oporothecas qui faciunt, ad aquilonem ut fenestras habeant, atque ut aere perflentur, curant, neque tamen sine foriculis: ne quum humorem amiserint, pertinaci vento vieta fiant.*

Avremo almeno di certo da questi scrittori, che le stanze potevano oscurarsi o per mezzo di sportelli, o di cortine. E non poteva fare lo stesso anche Augusto contemporaneo di Vitruvio e di Ovidio, e posteriore a Cordo? Chi vorrà credere che il di lui palazzo mancasse di un ornamento, o di un comodo, che a' suoi tempi era comune? Se egli non se ne prevaleva dormendo di giorno, e si contentava di mettersi la mano agli occhi per ripararsi in qualche maniera dalla viva luce, converrà indagarne altra ragione, che io non crederei fosse perchè dormisse poco, secondo che mostra di volerla intendere il Tissot, *Della salute de' letter.* § 75 *pag.* 174; ma bensì perchè egli portasse avversione all' oscurità, e allo star solo al bujo; argomentandolo dal riferire lo stesso Svetonio poco dopo, che se egli stando in letto non poteva ripigliar sonno, si faceva leggere; e che mai non volle stare svegliato fra le tenebre senza la compagnia di qualcheduno: *nec in tenebris vigilavit unquam nisi assidente aliquo.* Se dormiva di giorno in quella guisa, levandosi la mano dagli occhi, non si trovava solo fra quelle tenebre, ch' egli aveva in orrore. La stessa cosa avviene ad altri eziandio a' tempi nostri, i quali e di giorno e di notte non possono dormire all' oscuro, e cogli sportelli chiusi. Nè è da sospettarsi, che Augusto dormisse così, perchè volesse disprezzare i comodi, e menar vita faticata; mentre Svetonio segue a dire, che anzi cercava di dormire comodamente, facendosi coprire anche le gambe.

Coll' argomento medesimo si può rispondere a Winkelmann pel luogo di Terenzio: che non per difetto di saper oscurare le stanze, mettendo almeno qualche riparo alle finestre o di tela, o di altra materia, si usava di sventolare così la gente; ma che ciò usavasi per altra ragione

Scale

del talco, delle pelli e delle tavolette fatte di corno (1). Nulla possiam' affermare di certo intorno alle scale, giacchè Vitruvio stesso descrivendo le case degli antichi non ne fa alcuna chiara menzione. Solo sappiamo che nei templi le scale, le quali mettevano al tetto, erano a chiocciola, e costrutte fra le pareti. Tale era la scala del tempio di Giove Olimpico ad Elide, e tale quella che si vedeva, non ha guari, negli avanzi di un tempio vicino a Girgenti (2).

Quella commedia, come delle altre di Terenzio si è detto, è tradotta, o imitata dal Greco, e Greco è senza dubbio l'argomento di essa. Che presso i Greci fossero adoperati gli sportelli pare chiaro dal passo addotto d'Apollonio Rodio, al quale non vedo possa fare difficoltà il chiamarsi *porte* le finestre da questo poeta; giacchè porte si chiamavano anche dai Latini, dicendole *fores*, e *bifores*, per la somiglianza, che hanno con esse o per l'uso, o perchè talune si aprissero in fuori a modo delle porte; come si vedono al basso-rilievo della galleria Granducale dato dal Gori, *Inscr. ant. in Etr. urb. ext par.* 3. *Tab.* 20. Avrà dunque un'altra significazione il luogo di Terenzio. Egli dice, che l'eunuco faceva vento con un ventaglio ad una donzella, che stava sul letto dopo essere uscita del bagno: con che fa piuttosto capire che l'eunuco volesse farle fresco, anzi che cacciarle via le mosche d'attorno. E dato ancora, che questa fosse stata l'intenzione di colui, ciò non proverebbe cosa alcuna; perchè di cacciare le mosche d'attorno a chi dormiva era pure in costume, forse per mollezza, ai tempi dell'Imperator Pertinace, come si ha da Dione nella vita di Severo, *lib. LXXIV. cap.* 4 *Tom. II. pag.* 1244, ai quali tempi in Roma si sapevano oscurare le camere anche di mezzogiorno, secondo le citate autorità di Ovidio e di Vitruvio.

Nel tempio di Gerusalemme descritto da Ezechiele, che commenta S. Girolamo, *Comment. in Ezech. lib. XII. cap.* 4 *oper. Tom. V. col.* 501. *E.* alle finestre non vi erano vetri, o pietre specolari; ma semplici sportelli di legni preziosi intarsiati: e sportelli sembrano quelli, che veggonsi al nominato basso-rilievo della Granducale ».

(1) Vedi Winkel. *Lettere ec.* Articolo IV. Nel vol. III. della sua *Storia ec.* ed Harenberg, *De specular. Vet. cap. I.* N.° 5. *in Thes. novo theol. philol. ec. Jkenii Tom. II. pag.* 831, e M. de Vallois, *De l'origine du verre, et des ses differents usages chez les anciens. Acad. des Inscript. Tom. I.*

(2) Riedsel, *Voy. en. Sic. etc. lib. I. pag.* 41. Anche Luciano parla di una scala a chiocciola *in Philopatr.* §. 23. Vitruvio dà nondimeno le regole per gli scalini, prescrivendo che non siano troppo alti, onde non abbiasi a fare grande fatica nell'ascendere. Gli scaglioni che servivano di basamento ai tempj, e de'quali abbiamo già parlato, erano interrotti

Soffitte

Le soffitte erano generalmente orizzontali e di legno. Esse dicevansi dai Greci *φατνώματα*, quando non erano costrutte che di semplici tavole (1); ma quando erano fatte a riquadri incavati, siccome si usa anche a' giorni nostri, chiamavansi ὀροφὴ dai Greci, *laquearia* da' Latini, perchè *lacus* si dicevano appunto que' ripartimenti. Erano pure in uso le soffitte curve ed a volta, costrutte con canne schiacciate o spaccate, e queste ancora con riquadri, delle quali soffitte Palladio e Vitruvio c' insegnano la costruzione (2). Le soffitte di semplici tavole, od a canne, erano per lo più ornate con lavori di stucco d' ogni genere, e talvolta rappresentanti anche le immagini e le storie degl' Iddii. Tali ornamenti e riquadri erano sovente smaltati con grosse indorature. Winkelmann è d' avviso che l' interno delle abitazioni fosse non solo costrutto, ma ornato eziandio come le camere de' sepolcri, le cui pareti solevano essere in varj modi dipinte. L' ornamento delle pareti consisteva sovente in vivacissimo colore dominante su tutto il muro, oppure in picciole dipinture quadrate ed imitanti paesi, figure d' uomini, di bestie, e di frutti d' ogni genere. Queste pitture presso gli antichi tenevano luogo di tappezzerie; ed i pittori di questo genere di lavori chiamavansi Ροπογράφοι, *pittori di picciole cose.* Grandissimo era presso i Greci l' uso de' pavimenti a mosaico, e con lastre di marmo, spezialmente negli edificj pubblici, siccome ne fanno testimonianza i monumenti. Vitruvio nel libro VII. capo IV. parla di un' altra spezie di pavimenti propria delle private abitazioni, cui chiama *Graecorum hibernaculorum usus*, e di cui ci addita la costruzione colle seguenti parole: *Terminate che saranno con nettezza e pulizia le volte, non faranno male nelle stanze d' inverno i pavimenti all' uso Greco, se mai vi è chi volesse applicarvi, essendone il modo e di poca spesa, ed utile.*

Ornamenti delle camere

Pavimenti

da scalini più bassi per comodo di chi saliva, siccome lo erano appunto gli scaglioni de' teatri. Tali scalini più bassi, giusta lo stesso signor Riedsel, si vedevano dalla parte orientale del tempio della Concordia a Girgenti, e non erano alti che mezzo palmo Romano. Notisi che gli scalini degli antichi non avean alcuno sporto in fuori, cioè non erano fatti a cordone, come si usa oggidì, ma a spigolo, e ad angolo acuto.

(1) Salmas. *Plin. exercit. in Solin. cap.* 15. Polluc. *Onom.* lib. VII. cap. XXVII. segm. 122.

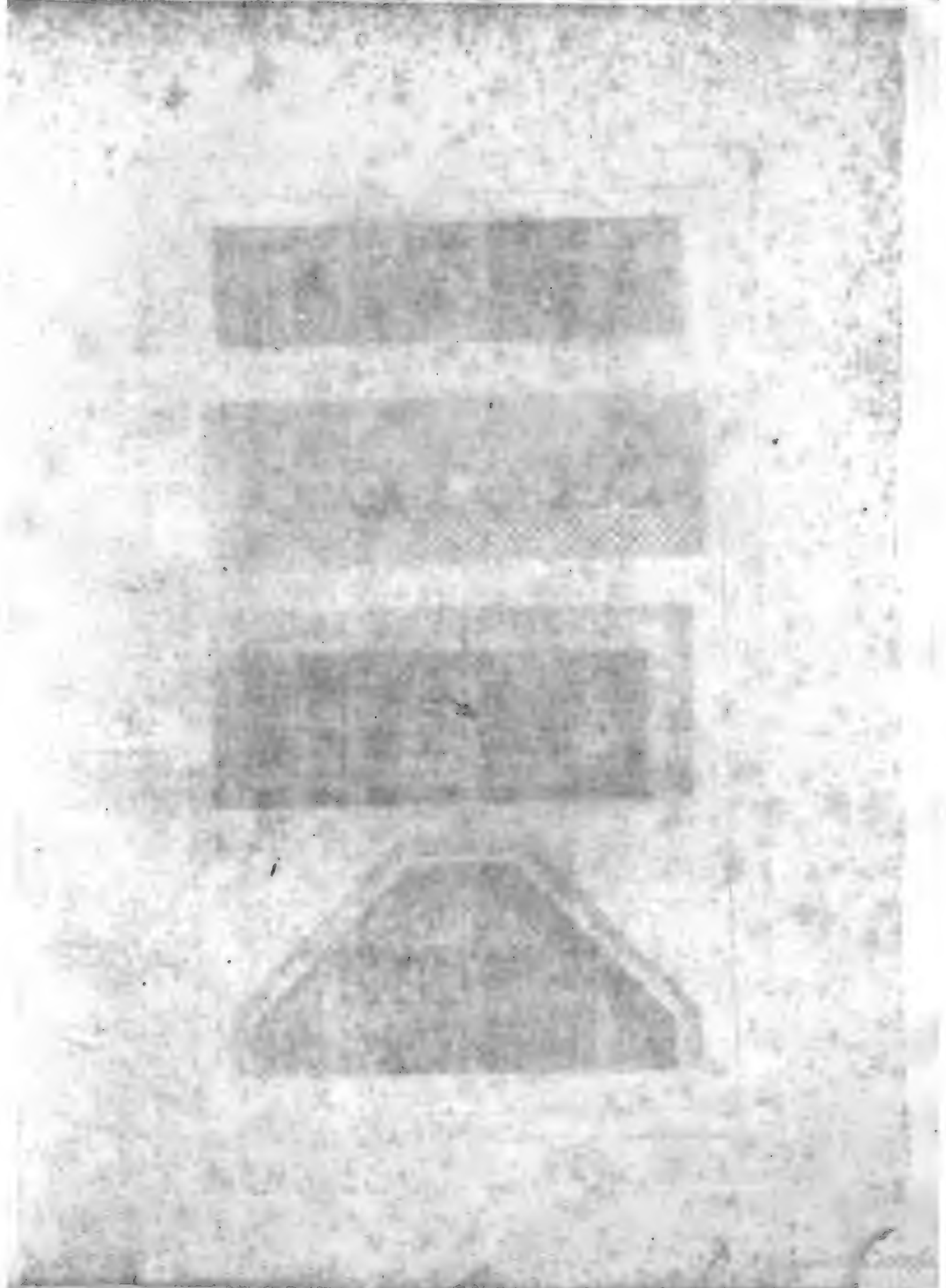
(2) Vitruv. *lib VII. cap.* 3. Pallad. *De re rust. lib. I. cap.* 13.

Si cava dunque sotto il livello della stanza per l'altezza di due piedi in circa, e battuto bene il suolo vi si stende sopra un pavimento di calcinacci o di cocci con pendenza e declività sì fatta, che abbia lo sbocco per un canale; indi seminativi i carboni, e ben battuti, vi si stende un composto di sabbione, calce e cenere calda, dell'altezza di mezzo piede, tutto a filo ed a livello: e pulita che ne sarà colla pietra la superficie, parrà nero il pavimento. In questo modo ne' loro conviti tutto ciò che si versa da' bicchieri, ed anche lo sputo si asciuga subito che cade: e quei che vi praticano per servire a tavola, ancorchè scalzi, non sentiranno freddo sopra pavimenti di questa specie. Ci è sembrato pregio dell'opera il riferire questo passaggio di Vitruvio, perch'esso evidentemente ci dimostra che agli antichi era nota una specie di pavimento forse non molto dissimile da quella che da noi dicesi all'*uso Veneziano.*

Esempj di architettoniche decorazioni

Ma giacchè rammentati abbiamo più volte gli architettonici ornamenti de' Greci, e giacchè manchiamo di sicuri avanzi di privati edificj, da cui trarre le imagini delle decorazioni in essi usate; crediam bene di qui aggiugnere nella Tavola 108, quattro di sì fatte decorazioni, che sono tratte da monumenti pubblici e sacri, e che potranno ad un tempo somministrare l'idea delle soffitte e de' pavimenti anche de' privati edificj, dappoichè questi si fecero con quelli a gareggiare. Nel *num.* 1 è riportato il fregio di un monumento dorico, che insieme ad altri curiosissimi frammenti si trova incastrato nelle pareti del *Catholicon*, o chiesa metropolitana di Atene. Esso è assai pregevole per la ricchezza degli ornamenti, non meno che per l'esecuzione del lavoro. Non abbiamo forse alcun altro esempio di triglifi in simile maniera decorati. Il *num.* 2 rappresenta una porzione di un bellissimo pavimento a mosaico che pur sussiste ad Atene, sebbene esposto sia a tutte le intemperie delle stagioni. Nel *num.* 3, è riportata la soffitta a lacunari di marmo pentelico nel tempio di Pandrosa. Queste tre figure sono tratte dalle antichità di Atene di Stuart. Il *num.* 4, rappresenta una parte della soffitta d'un magnifico mausoleo di marmo bianco, ed a due piani, che sussiste nella Caria presso la città di Milasa, del qual monumento già fatto abbiamo qualche cenno nell'articolo della *Religione.* Esso è riferito nel grande Viaggio pittorico di Choiss. Gouffier. Tav. 88.

Cammini e stufe

Si è lungamente disputato non solo dagli eruditi, ma anche dagli architetti, intorno alla quistione, se agli antichi fosse noto

l'uso dei cammini. Il Winkelmann è d'avviso ch'eglino non sapessero ripararsi dal freddo, che colle stufe o con semplici foconi (1). Il Marchese Maffei, attenendosi dall'una parte all'autorità di molti antichi scrittori, i quali parlano del fuoco che a' loro tempi accendevasi nelle stanze, ma dall'altra non potendo a meno di valutare il silenzio di Vitruvio, che non fa pure un sol cenno de' cammini, non trovandosi di fatto alcun fumajuolo sulle pitture, nè avanzi di cammini in verun monumento; ha creduto di dover conchiudere che gli antichi ne conoscessero bensì l'uso, ma che i loro cammini fossero totalmente dai nostri dissomiglianti (2). Ma forse non ci ha scrittore che più diffuso siasi nell'agitare la presente quistione, quanto il P. Benedetti nel suo commentario sull'Aulularia di Plauto. Egli dopo d'aver posto ad esame le ragioni sì degli antichi che de' moderni autori che di questa materia trattarono, conchiude, che i ricchi e nobili cittadini riscaldavano i loro appartamenti colle stufe, e coi foconi; e che i meno agiati accendevano il fuoco nelle stanze, dando sfogo al fumo o pel tetto, o per qualche pertugio o finestra costrutta nell'alto, oppure facendolo passare in una camera ch'era destinata a riceverlo, e dove poteva a poco a poco dileguarsi. L'erudito e chiarissimo Abate Fea dà a questa disputa l'aggiunto di *puerile*; e ben con ragione. Imperocchè se l'industria degli antichi era tant'oltre pervenuta di saper costruire le stufe con canali e condotti nel muro diritti o serpeggianti, secondo il bisogno, i quali dopo d'aver introdotto il calore pe' varj appartamenti giugnevano sino al tetto; e se eglino con altri condotti o tubi davano altresì sfogo al fumo delle stufe, delle quali cose ne fanno testimonianza i monumenti; come mai potremo poi indurci a credere che di una simile industria, od arte servirsi non sapessero per la costruzione de' cammini, il cui uso se non reputavasi conveniente per gli appartamenti de' ricchi e de' nobili, era per lo meno di somma necessità per le loro cucine, siccome lo era pure per le officine degli artigiani? Nè forza alcuna aver può il silenzio di Vitruvio; perciocchè questo scrittore neppur rammenta le cucine, le scale, e tante altre importantissime parti di una casa sì di città che di

(1) Winkel., *Lettera sull' architettura*, *artic. IV*.

(2) Leggasi la dissertazione del March. Maffei nel Tom. XLVII. della Raccolta del P. Calogerà.

campagna (1). Al silenzio di Vitruvio suppliscono bastevolmente le autorità di altri antichi scrittori, che parlano e di fumo, e di fumajuolo, e di legni nelle stanze accesi. Polluce, che è pur seguito da Suida, nomina tra le parti della casa il *fumario* o condotto del fumo, κάπνην, καὶ καπνοδόκην, *fumum et fumale* (2); ed in Sidonio Apollinare leggiamo: *Arabumque messe pinguis petat alta tecta fumus* (3). Nè potrebbero altrimenti interpretarsi, se non di cammini e di fumajuoli, que' due luoghi di Virgilio, là dove nell'Egloga I. v. 84 si legge:

Fumajuoli

Et jam summa procul villarum culmina fumant,

e nel XII. dell'Eneide v. 567.

Urbem hodie causam belli, regna ipsa Latini,
Ni frenum accipere, et victi parere fatentur,
Eruam, et aequa solo fumantia culmina ponam,

nei quali due luoghi il poeta non parla certamente del fumo, che in qualsivoglia maniera alzarsi potesse anche delle finestre uscendo; poi-

(1) L'Abate Fea cita un luogo di Ulpiano, dove questo giureconsulto, introdotta la disputa se talvolta potesse essere lecito ai padroni delle officine o botteghe di far uscire il fumo o per la finestra o per qualche buco lungo il muro, di modo che ne venisse incomodo agli abitanti dell' appartamento superiore, fa che si decida negativamente. Ora questa disputa non avrebbe certamente avuto luogo, se tutti i cittadini o per consuetudine o per necessità avessero fatto in tal modo uscire il fumo. Convien dunque conchiudere esservi stata qualche altra maniera con cui dare ad esso il necessario sfogo. Questa non poteva essere certamente la stanza dal P. Benedetti imaginata; giacchè rimarrebbe sempre a dimostrarsi quale sfogo potesse quivi avere il fumo, dopo che l'ambiente ne sarebbe stato tutto ripieno.

(2) Lo Scoliaste d'Aristofane interpreta appunto del *fumario* ciò che il poeta dice nelle sue *Vespe* al v. 173. Alle canne dei cammini allude Appiano (*De bello civ. lib. IV.*) là dove parlando del rifugio di alcuni congiurati al tempo di Cesare e di Lepido, così s'esprime: *pars mergebantur in puteos, pars in cloacas impurissimas: quidam in fumaria, vel summas sub tegulas refugi sedebant cum silentio maximo.*

(3) *Lib. IX. Epist. XIII.*

chè nel primo egli indica col particolare aggiunto di *summa* il colmo, od il tetto della casa, e nel secondo sotto l'espressione di *fumantia culmina* non può che alludere ai cammini od a' fumajuoli, che collo spianarsi della città si sarebbero al suolo uguagliati. Tertulliano chiama *fumariola*, fumajuoli dell' inferno, le sommità de' vulcani, forse perchè vedute in distanza presentano la stessa figura che i fumajuoli sui tetti (1). Da tutte le quali autorità ci è d'uopo conchiudere, che l'uso de' cammini era dagli antichi conosciuto; sebbene non sia giunto sino a noi alcun monumento, che la forma o la costruzione ne additi (2). Non pochi avanzi abbiamo bensì delle stufe dette dai Greci *hypocausta*, delle quali assai più che de' cammini sembra che facessero uso i nobili ed i ricchi per lusso e per mollezza (3). E di fatto Ateneo vuole ch'esse state fossero per mollezza dai Sibariti inventate (4). Ma siccome i monumenti, in cui si ravvisano le stufe, sono proprj tutti delle antichità Romane; così non ci sembra questo il luogo in cui parlarne a lungo; e quindi crediam bene di rimetterne le ricerche alla sezione, in cui tratteremo del costume de' Romani.

Meccanica

Nè crediamo pure di doverci qui lungamente trattenere intorno alle macchine, di cui servivansi i Greci per alzare le colonne e i

(1) *De paenit. cap. ult.* I fumajuoli da Claudiano (*De raptu Proserp. Lib. III. v.* 398) sono chiamati *coniferi apices*, cioè *sommità fatte a modo di cono*, e tale appunto anche a' giorni nostri è la forma de' fumajuoli in alcuni paesi.

(2) L'Abate Fea è d'avviso, che fossero fatti a modo di campana que' cammini che si costruivano in mezzo delle camere nelle case di un sol piano, o negli appartamenti superiori, o vicini al tetto. Francesco di Giorgio in una sua opera, che si conserva manoscritta nella pubblica Biblioteca di Siena, dice di averne veduti tre diversi nelle rovine di antiche fabbriche, uno de' quali con vaghi ornamenti di stucchi e di figure, e con una cupoletta piramidale, donde usciva il fumo. Veggasi lo Scamozzi. *Dell'Archit par. I. lib. III. cap.* 21 e Winkelm., *Storia, Tom. III. pag.* 209 *nota* (*B*), dove sono riferite le parole stesse del manoscritto, estratte dall' illustre Ennio Quirino Visconti. Di un focolare o cammino all' uso nostro sembra che debba intendersi quel luogo di Sidonio Apollinare (lib. II. Epist. II.) dov' egli parlando di un casino di campagna così scrive: a *cryptoporticu in hyemale triclinium venitur: quod arcuatili camino saepe ignis animatus pulla fuligine infecit.*

(3) Seneca, *Epist. XC.*

(4) *Deipnos. Lib. XII. cap. III.*

marmi, nè intorno ai materiali ond'erano i loro edificj costrutti; perciocchè sembra che la loro meccanica non fosse in ciò differente da quella che troviamo essere stata in uso presso tutte le antiche nazioni; e quindi parlarne dovremo di nuovo, e più opportunamente nell'*architettura* de' Romani, i cui monumenti ci somministreranno a quest'uopo più ampia e più sicura messe. Solo gioverà qui l'osservare che nella costruzione degli edificj semplicissima era la meccanica degli antichi. Plinio scrive che Chersifrone per alzare gl'immensi architravi del tempio di Diana in Efeso non d'altro mezzo servito erasi che d'una specie di contrappeso fatto con sacchi di arena (1). In un basso-rilievo della città di Capua, descritto dal Mazocchi, e riferito anche nel Tomo III. della *Storia* del Winkelmann, Tavola XIII. è rappresentata una ruota con gradini nell'interno, su' quali sono alcune persone in atto di ascendere, facendo sì che col girare di essa ruota si alzi una colonna. In alcune delle grosse pietre, ond'è costrutto l'intavolato del tempio di Girgenti, furono osservati ne'due piccioli angoli certi incavi della forma di una mezza ellissi. Il Winkelmann è d'avviso che in sì fatti incavi si passasse un canapo od una catena, con cui que'massi venivano alzati, e gli uni posti accanto degli altri. « Da ciò si vede (dice egli) quanto semplice fosse la maniera « d'operare degli antichi. Pare che i moderni con tutte le loro arti, « e col soccorso dell'algebra non abbiano ancora potuto giugnere alla « perfezione delle forze moventi di essi. Riflettiamo alla grandezza « enorme degli obelischi. Per tutto l'universo si sono renduti celebri « i preparativi, che fece l'architetto Fontana per alzare un obelisco « sotto il pontificato di Sisto V.; e noi non troviamo notizia veruna « intorno alla maniera usata dagli antichi a tal effetto. A' giorni nostri « Zabaglia ci ha fatto vedere in Roma, come la strada la più na- « turale e la più facile è preferibile nella meccanica a tutte le forze « complicate delle ruote e delle carrucole, quando la natura delle « cose non lo richiegga (2) ».

Macchine

Materiali

Quanto poi ai materiali, non abbiamo alcun monumento per poterne ragionar con sicurezza; giacchè gli avanzi degli antichi edificj

(1) *Lib. XXXVI. cap. XIV. sat.* 21. Vegganse i *Saggi di Dissert. dell'Acad. di Cortona*. Tom. I. par. 2. *Dissert.* sopra il tempio di Diana d'Efeso, §. XIX.

(2) *Storia ec.*, Tom. III. pag. 123.

della Grecia, sono tutti di marmo o di pietre. Pausania nondimeno ci riferisce, che i Greci facevano uso di mattoni non cotti al fuoco, ma seccati al sole, e che di sì fatti mattoni erano fabbricate le mura di Mantinea, e varj edificj della Focide e dell' Elide (1). Vitruvio aggiugne che nella costruzione de' mattoni crudi si faceva uso anche della paglia, onde meglio legarne la creta (2). Negli archi e nelle volte adoperavansi generalmente mattoni fatti a conio; al qual uopo credevasi eccellente una terra bianca, spugnosa e leggiera dell' isola di Rodi. Alla foggia di conj venivano pure composti i mattoni per quella forma di costruzione detta reticolata dagli antichi, nella stessa guisa appunto che tagliate erano le pietre per gli acquidotti, pei ponti e per gli archi. Non sappiamo con qual arte, nè di quali pietre composta fosse la calce dei Greci: convien dire tuttavolta, ch' eglino costruire ne sapessero di una specie tenacissima ed atta a resistere alla più continuata umidità; perciocchè tra le rovine di Sparta vedesi tuttora un gran serbatojo di acqua, le cui pareti sono formate di brecciuole insieme legate con semplicissima calce (3). Le grandi pietre nella costruzione delle mura venivano talvolta insieme legate con ramponi, o spranghe di metallo od anche di legno; del che abbiamo non dubbie prove negli avanzi di alcuni monumenti (4). Aristotile racconta, che nella costruzione de' muri delle camere si usavano vasi voti per accrescere la voce. Ne' secoli posteriori simili vasi ed anche tubi di terra venivano posti in opera ad oggetto di rendere più lievi le cupole e le volte (5). Il tetto era generalmente coperto di lastre

(1) *Paus.* Lib. X. cap. 8 e 35. Lib. II. cap. 27. Lib. V. cap. 5.

(2) Secondo Eusebio tali mattoni erano in uso anche presso i Fenicj. Il Bonfrerio, il Menochio ed il Nicolai credono, che nella stessa guisa gli Ebrei lavorassero colla paglia i mattoni nell' Egitto, e che in questo senso si debbano intendere le parole dell' Esodo cap. V. v. 7 e segg.

(3) Fontenu, *Descript. de l'aqued. de Cout. etc. Acad. des Inscr. Tom. XVI. Hist. pag.* 110.

(4) Alberti, *Dell'Archit. Lib. III. cap. XI.* Le-Roy, *Ruin. des plus beaux monum. etc. Tom. I. par. I. pag.* 4. Sembra che anche gli Ebrei nella Palestina facessero uso di simili spranghe di legno per connettere le pietre nelle mura. Vedi Menochio, *De republ. Hebr. Lib. VII. cap. V. Quaest. V.*

(5) Winkel. *Storia ec.*, *Vol. III. pag.* 29. Vedi anche Agincourt, *Architecture etc.*

o di tegole di marmo (1). È fama che l'arte di segare il marmo stata sia introdotta da Biza di Nasso 600 anni circa innanzi l'Era Volgare (2). Di sì fatte tavole, o lastre venivano pure coperte, o per così dire impellicciate, anche le mura de' grandi edificj, allorchè questi erano costrutti di mattoni, siccome sembra che Plinio affermi della reggia di Mausolo. Ma bastino per ora questi pochissimi cenni intorno ai materiali delle fabbriche degli antichi Greci. Nella Tavola 91 *num.* 1, abbiamo già esposte varie costruzioni di mura, secondo la maniera che da Vitruvio vien detta antica ed incerta. Nello stesso numero sono espresse alcune altre costruzioni appartenenti a tempi meno antichi, e da Vitruvio pur rammentate. La lettera F dinota i mattoni detti *Diatoni*, che prendevano tutta la larghezza del muro da una fronte all'altra: G, quella specie di costruzione, detta dai Greci *Emplecton*, secondo Vitruvio, e che facevasi con due linee di pietre, o di mattoni parallele ed alquanto distanti l'una dall'altra, il cui spazio di mezzo veniva confusamente riempito di picciole pietre, di testacei, o di altre simili materie, che venivano a vicenda legate colla calce: H, corsi di mattoni di eguale dimensione: I, due corsi di quadrilunghi nell'opera reticolata, giusta la supposizione dell'Alberti: K, costruzione reticolata: O, costruzione, o fabbrica quadrata.

Costruzioni varie

(1) Il tempio di Giove Olimpico era coperto con tegole di marmo pentelico. Pare che l'uso di coprire le case col marmo fosse comune a quasi tutti i popoli dell'oriente, sui cui tetti potevasi agevolmente passeggiare, siccome del palazzo di Davide si racconta nel capo XI. del libro II. de' Re. Secondo Pausania (lib V. cap. 10) l'arte di coprire i tetti con lastre di marmo fu introdotta nella Grecia da Biza di Nasso.

(2) Noi abbiam' ommesso di parlare dell'*Attico*, ossia di quel più picciol' ordine che in alcuni edificj vedesi agli altri ordini sovrapposto lungo il tetto, e che loro quasi serve di corona o di compimento. Ma questa specie di frontispizio o di picciol' ordine superiore, sebbene nell'architettura conservi un nome Greco, non è però di Greca invenzione, nè fu dagli Ateniesi usato ne' bei tempi dell'arte. I monumenti degli Egizj e de' Persiani ci somministrano una prova non dubbia, che da quei due popoli ne passò l'uso ai Greci, i quali forse non altro fecero che ingentilirlo, e con più eleganti proporzioni a' loro edificj accomodarlo. Tale ordine più piccolo anticamente fors' anche serviva quasi di balaustrata, onde rendere più sicuro il passeggio sui tetti.

Conclusione

Noi abbiamo rintracciata e seguita la Greca architettura dalla sua culla sino all'epoca del suo perfezionamento; e veduto abbiamo come nata da quel medesimo bisogno, ond'ella trasse pur l'origine presso le altre nazioni; meschina, rozza, deforme non ne'suoi cominciamenti soltanto, ma per più secoli ancora, ebbe finalmente su questo felicissimo suolo quelle norme, quelle regole, quelle proporzioni, mercè delle quali divenne un'arte bella, ingenua, liberale, e potè fra le arti sorelle nobilmente grandeggiare. L'acuto e squisito ingegno de'Greci s'accorse che ad essa applicarsi poteano que'principj, che propj sono di tutte le arti d'imitazione, e che la vera essenza del bello costituiscono. Tale applicazione essere dovea tanto più difficile, quanto che quest'arte non avea nella natura alcun modello, cui prendere potesse ad imitare. Ma appunto ai Greci riserbato era il vincere ogni ostacolo, ed il presentare all'attonita posterità i veri modelli dell'arte e del buon gusto. Eglino a tal grado di perfezione l'innalzarono che forse stata sarebbe più ardua impresa l'alterare d'un sol modulo gli ordini Dorico e Jonico, che l'aggiugnere una corda alla lira, siccome acutamente si esprime un chiarissimo autore (1). Ma eglino stessi ben accorgendosi che la monotonia è la più formidabile nemica del bello, e che un edificio privo di ornamenti si rassomiglia ad un corpo, che sano sia bensì e robusto, ma che nella miseria languisca, stabilirono co'loro esempj le norme ancora ond'ornare l'architettura con modi conformi ed analogi sì al comune che al particolare scopo d'ogni edificio. La scultura prestò l'opera sua all'arte sorella, ma senza punto usurparne i diritti, e sovr'essa signoreggiare. Gli ornamenti nella Greca architettura non formano che un accessorio, nulla togliendo al carattere ed alla natura dell'edificio; simili in ciò a quelle vesti semplici e ad un tempo eleganti, le quali non servono che a coprire la soverchia nudità d'un corpo. Luciano, che stato era scultore prima che filosofo, e che pur avea sott'occhio i più perfetti esemplari della Greca architettura, paragona gli edifizj ornati con parsimonia e convenevolezza ad una leggiadra verginella, la modestia de'cui panni e la mediocrità degli ornamenti lasciano le belle e naturali sue forme apparire; ed al contrario egli assomiglia

(1) *Le Comte de Caylus, Hist. de l'Acad. Roy. etc. Tom. XXIII. Mémoires*, *pag.* 309.

le fabbriche cariche di abbellimenti ad una vituperevole meretrice, che con ogni specie d'ornati e di vezzi tenta di nascondere le deformità delle proprie membra (1). Tale si conservò quest'arte costantemente nella Grecia, ed in que' tempi pur anco, in cui le arti sorelle già andavano perdendo l'antico splendore, e già di meschine od affettate vesti apparivano coperte: lo che attribuir si dee a quelle cagioni medesime, per le quali ella assai tardi, e dopo le altre cominciato avea a distinguersi ed a fiorire, cioè alle regole, alle proporzioni, alle norme inalterabili che ne determinano le parti e le misure, ed insomma a quelle leggi esatte che ne costituiscono l'essenza, e che opera sono del calcolo, del raziocinio, e di continuati esperimenti, più che del genio e dell'immaginazione (2). Caduta la

(1) Lucian. *De Domo* §. 7.
(2) Il signor Caylus, come che grande ammiratore de' Greci, trova non molto lodevole, e fors' anche da riprovarsi come contrario alla solidità, l'uso che alcuni de' più celebri architetti Greci fecero di varj ordini in un medesimo edificio. Tale era il tempio di Diana Alea rifabbricato a Tegea dal celebre scultore Scopa con tre ordini, e tale quello di Diana ad Eleusi con due, e con una cupola, del quale parlato abbiamo altrove, e ch'era stato condotto a fine da Metagene e da Senocle. Ma dee primieramente avvertirsi, che sì fatta diversità di ordini non era che nella cella, ossia nella parte interna. Questa, giusta la generale costruzione dei tempj Greci, era esteriormente chiusa da ogni parte con portici di un sol ordine. Ora la maestà dell'edifizio veniva presentata non dalla cella, ma dalla totalità, o direm meglio dal bell'insieme di tali portici, e delle due facciate, che in un co' portici maestose sorgevano, e di vaghi frontispizj adorne. Plutarco e Pausania, che parlano di que' due edificj, non ci lasciano pur sospettare che la mescolanza di più ordini apparir li facesse difettosi; ed anzi Pausania dice che il tempio di Diana Alea era reputato come la più stupenda fabbrica del Peloponneso; e Plutarco annovera il tempio di Diana Eleusina fra' i grandi edificj da Pericle innalzati. A noi sembra di fatto che l'unione di più ordini nulla tolga per se stessa alla solidità di un edificio, e che anzi usata ragionevolmente aggiugnergli possa sontuosità e vaghezza. Il sommo dell'arte sta nelle proporzioni, le quali quando fra diversi ordini conservino e armonia e progressione, faranno sì ch'essi non appajano due e più edificj l'uno all'altro sovrapposti, ma un solo, distinto quasi in due o più parti, in guisa che le più solide sostengano le più lievi e le più eleganti. Che se anche il Partenone, il modello dell'architettura Dorica, aveva internamente due ordini di colonne, il superiore con minori proporzioni dell'inferiore, senza che punto

Grecia sotto il giogo de' Romani, la Greca architettura passò ben tosto ad abbellire la sede degli Augusti; ma ivi dessa ancora, divenuta a poco a poco schiava di quei tremendi conquistatori, fecesi a seguire i capricci della moda, ad amare i soverchj ornamenti, e le proporzioni svelte e meschine, e ad anteporre la ricchezza e la stravaganza degli accessorj al decoro, alla maestà ed alla convenevolezza del disegno. Noi già veduto abbiamo, che la porta dell'*Agora* di Atene, innalzata sotto di Augusto, può forse riguardarsi di già come un monumento della decadenza; ma la vera e prima epoca della corruzione dee stabilirsi a' tempi di Nerone, sotto di cui si cominciò a far uso d'inutili ornamenti, e a dare agli edificj una doviziosa apparenza che lusingar potea bensì gli occhi al primo sguardo, ma che contraria era alla ragione ed ai sublimi modelli, che tuttavia sussistevano non nella Grecia soltanto, ma anche nella città del mondo reina.

ARCHITETTURA DELL' IMPERO D' ORIENTE

E DELLA GRECIA MODERNA.

La Greca architettura in Roma

In questo periodo della Greca architettura noi non ci faremo ad esaminare le opere grandiose ch' essa sorgere fece in Roma a' bei tempi de' Cesari, e dei primi loro successori. Gli architetti Greci vennero nell' Italia quasi al seguito de' consoli vittoriosi, e quivi colle loro mani innalzando nuovi monumenti, abbellirono quella medesima città, che alla Grecia nuove leggi dettava. I Romani stessi da Corinto, da Atene e dalle altre Greche città trasportarono a

nè apparisse diminuita la maestà; per qual ragione apparir doveano meno solidi e perciò difettosi que' due altri tempj, in cui ad un ordine di colonne Doriche, erane con giuste proporzioni sovrapposto un altro di Joniche, ed anche un terzo di Corintie?

Roma non pochi de' più insigni monumenti dell'arti belle. Silla, il tremendo Dittatore, dopo d'avere distrutto il Pireo, e desolata Atene, onde di essa, già sì florida e possente, più non rimanesse che lo scheletro, giusta l'espressione degli antichi scrittori, fece trasportare a Roma ben anco le colonne del tempio di Giove Olimpico (1). Ma appunto in Roma, siccome già accennammo, la Greca architettura dipartitasi poi dalle stabilite proporzioni, andò sempre più decadendo finchè cedette il luogo alla Gotica, ossia a quel nuovo ordine che pur dominò su tutta l'Europa. I Greci ed i Romani (dice il signor d'Agincourt) nostri precettori nelle belle arti, avendo creduto, nell'epoca in cui l'architettura attinse la sua perfezione, di dover distinguere e determinare le proporzioni degli ordini, cioè dei principali ornamenti, fecero sì che anche separatamente dalla solidezza e dalla comodità, che da nessuna nazione furono giammai trascurate, l'architettura, non meno della pittura e della scultura, avesse presso i Greci ed i Romani il bello per oggetto: ed anche a' tempi nostri in conseguenza di questi medesimi principj, la perfezione delle fabbriche in generale debb'essere stimata secondo i rapporti che le loro parti hanno colle proporzioni e colle forme che costituiscono il bello; e parimenti la mancanza di queste proporzioni e di queste forme ne stabiliscono i vizj. Così la decadenza dell'arte dovette aver principio tosto che gli ordini andarono soggetti a qualche alterazione (2) ».

L'architettura a' tempi di Costantino

La decadenza della Greca architettura divenne sommamente sensibile a'tempi dell'Imperatore Costantino, cioè al principio del secolo IV. Una prova non dubbia ne è in Roma l'arco innalzato alla gloria di quell'Augusto pel trionfo da lui riportato contro di Massenzio, nell'anno 313. Ma questo monumento presenta tuttavia un aspetto maestoso; ed in esso non sono da riprovarsi che l'esecuzione e l'uso degli ornamenti, e la non ragionevole scelta dei luoghi, in cui collocati furono i bassi-rilievi. Stravaganze e bizzarrie d'ogni genere veggonsi bensì introdotte in altri insigni edificj di que'tempi: colonne, altre lunghe e sottili, e somiglianti a quelle che si ravvisano nelle pitture d'Ercolano; altre spirali, elittiche e le une innalzate sulle altre, e sovrapposte a piedistalli inutili e di

(1) Plin. Lib. XXXVI. cap. VI. sect. 5.
(2) Aginc., *Architect.* pag. 9.

strana e capricciosa forma; capitelli corintj o grossolanamente adorni; o carichi d'ogni sorta di capricci; tritumi d'ogni specie; ornamenti licenziosi e profusi senza convenevolezza alcuna; tisichezza d'archi sostituita alla maestosa grandiosità degli architravi; intavolamenti interrotti e tagliati ad oggetto di dar loro la forma circolare dell'arco, onde volevansi coronati; larghe finestre, e nicchie d'ogni specie accompagnate da inutili e quasi secondarie colonne che si appoggiano alle mensole; e finalmente frontoni spezzati, e non sostenuti da base alcuna. Questo sistema d'architettura passò cogli Augusti da Roma a Bizanzio, e quivi ricevendo a mano a mano varie modificazioni, e ad un tempo accoppiando, per così dire, un'immagine dei tre ordini antichi e tanto celebrati, costituì quel nuovo genere conosciuto sotto la denominazione di architettura *Greca de' bassi tempi*, e poscia più impropriamente sotto quella di architettura *Gotico-Greca* (1); genere nondimeno che impone per un tal quale ardimento suo proprio, non privo di bellezza, e che presenta grandi masse e pittoresche, con cupole, colonnati, portici e peristilj ai varj ordini.

Architettura Greca de' bassi tempi ossia Gotico-Greca

Di cotal gusto partecipano ben anco gli edificj che sono rappresentati sulla colonna Teodosiana, e de' quali dato abbiamo un saggio nella Tavola 47. Ma delle molte e grandiose fabbriche dagli Augusti Bizantini innalzate una sola è giunta sino a noi scevera quasi totalmente dalle ingiurie del tempo, e tale che può reputarsi come la più grand'opera, e forse l'unica, che stata sia eretta nel basso impero. Essa è la chiesa di Santa Sofia, intorno alla quale perciò conviene che da noi facciasi una distinta menzione.

Il magno Costantino non pago d'aver fatto nella nuova sua metropoli trasportare ciò che di più prezioso trovavasi a Menfi, ad

(1) « Per Gotico-Greco (de' bassi tempi) debb'intendersi ogni ar« chitettura eseguita dagli artefici Greci, o dai loro allievi con frammenti « originali della Grecia o dell'Italia, siccome sono colonne, statue, fregi, « cornici e simili, in marmo, in granito, in porfido, in serpentino, ec. « usate con simmetria, ed unite in masse pittoresche . . . . . Questo ge« nere d'architettura, lungi dall'essere privo di grazie, presenta un grande « allettamento pel giuoco de' suoi porticali a giorno, e per la loro pitto« resca disposizione. Piace altresì lo scoprirvi l'uso di oggetti preziosi o « per la materia, o pel lavoro, e che sappiamo aver già appartenuto ad « antichi edificj ». *Millin, Diction. des Beaux-Arts*. Paris, 1806, T. I. pag. 68.

Atene ed a Roma, procurò pure d'abbellirla con anfiteatri, con ippodromi, con circhi, con fori, con palagi, con colonne, e con ogni genere di edificj innalzati ad imitazione di quelli che già sussistevano in Roma, ma di essi ancor più grandi e più sontuosi. Fra tanti edificj egli volle che grandeggiasse il tempio del vero Iddio, di cui abbracciata avea la religione; e quindi innalzar fece una magnifica basilica (1), cui dedicò alla *Santa Sofia*, cioè alla Divina

Tempio di Santa Sofia

(1) La parola *Basilica* deriva dai due Greci vocaboli βασιλεύς, *Re* ed οἶκος, *casa*, e significa propriamente *casa del Re*. Ne' tempi più antichi davasi un tal nome a que' luoghi, in cui i Re amministrar solevano la giustizia. Vitruvio dice che le basiliche a' suoi tempi facevano tuttavia parte ne' palazzi de' grandi, ed aggiugne ch' esse aver debbono la magnificenza propria de' pubblici edificj, *perchè in queste case si tengono le assemblee per gli affari dello Stato, e pei giudicj ec.* Il nome di basilica fu pure conservato ai tribunali anche dappoichè la giustizia non era più dai Re amministrata; ed in questo senso celebri sono le basiliche di Roma; giacchè non abbiamo avanzi delle basiliche dei Greci, ed è cosa tuttavia dubbia, se questi conoscessero tal genere di edificj. Le basiliche pertanto consistevano in una vastissima sala, di forma allungata, distribuita in più navi o siano androni o corritoi, in guisa però che la nave di mezzo era sempre la più larga. Gli androni, o navi laterali erano a due ordini di portici o di colonne. Il portico inferiore serviva pei mercatanti, e perciò le basiliche erano un luogo di giustizia e ad un tempo di commercio. Veggasi Vitruvio. Data sotto Costantino la pace alla Chiesa, i primi tempj de' Cristiani furono costruiti sul disegno delle basiliche, e ne riportarono perciò anche il nome. E certamente (siccome pure osserva il Galiani) nessun' altra idea quanto quella de' tribunali, era più convenevole a questi nuovi e sacri edificj, ne' quali i Vescovi ed i ministri ecclesiastici, dispensatori de' sagramenti, amministravano una specie di giustizia spirituale, i cui effetti visibili in que' primi tempi s'assomigliavano agli effetti della giustizia temporale, che nelle basiliche de' Gentili veniva esercitata. Quei primi fedeli poi ammisero tanto più facilmente la forma delle basiliche, anzi che quella dei tempj de' gentili, quanto che venivano a ciò indotti da due ragioni: la prima era l'abborrimento ch' essi aveano a tutto ciò che loro richiamar potesse le idee del culto e degli usi idolatri: la seconda, la poca interna capacità dei tempj de' Pagani non atta a contenere la moltitudine de' fedeli. Nessun altro edificio poteva meglio delle basiliche applicarsi all' uso del nuovo culto; nè alcun altro edificio presentava nel medesimo tempo una più grande analogia colle idee del Cristianesimo, una più vasta estensione nel circuito, una più magnifica decorazione nell' interno. La chiesa ne adottò quindi e la forma ed il nome. Costantino

Sapienza (1). Ma sia che tale basilica non fosse bastevolmente ampia; sia ch'essa precipitata fosse per qualche terremoto, Costanzo figliuolo di Costantino ne fece sul medesimo suolo costruire un'altra assai più vasta e grandiosa. Questa nuova basilica venne in parte incendiata sotto l'impero d'Arcadio, e nella sedizione destatasi contro di S. Giovanni Crisostomo, Patriarca di Costantinopoli; gravissimo danno riportò eziandio per un altro incendio, sotto dell'Imperatore Onorio. Fu quindi magnificamente restaurata da Teodosio il Juniore. Ma nell'anno DXXX. dell'Era Volgare, V. dell'impero di Giustiniano, essa venne insieme ad una gran parte della città fu interamente distrutta da un funestissimo incendio, nella celebre sedizione de'*Vittoriati*. Giustiniano, ricomposta la città e puniti gli autori della sedizione, gettò in quel medesimo anno le fondamenta di una nuova e più maravigliosa basilica coll'opera dei più famosi architetti di quell'età, fra'quali vengono annoverati Antemio da Tralli, ed Isidoro da Mileto; e questa è appunto la basilica che tuttora sussiste convertita in moschea (2), la quale però non è sino a noi pervenuta senza qualche alterazione. Imperocchè nell'anno XXXII. dell'impero dello stesso Giustiniano un terremoto ne rovesciò l'emiciclo, sotto di cui rimase schiacciato l'altare. Sembra che quell'Augusto avesse riposta ogni sua gloria nella costruzione di un tal tempio, giacchè ridottolo a compimento, dicesi ch'esclamasse con una specie di entusiasmo: *Ti ho superato, o Salomone* È fama che per provvedere più prontamente ai danni del terremoto egli siasi servito ben anco della statua d'argento che da Arcadio stat'era a Teodosio innalzata, e che pesava sette mila e quattrocento libbre.

stesso fece in Roma sul monte Celio, dov'era il suo palazzo detto Laterano, innalzare la prima basilica Cristiana, che chiamasi tuttavia la Basilica Lateranense. La costruzione però di tali edificj non poteva a meno di risentirsi del gusto allora dominante, ossia della decadenza dell'arte.

(1) τῇ Ἁγίᾳ Σοφίᾳ. *Filium namque Dei dicimus veram et incommutabilem sapientiam, per quam universam condidit creaturam.* Rupertus, lib. X. *de Divin. Offic.* cap. XV.

(2) *Hoc vero templum antea a plebe succensum, valde conspicuum atque admirandum ab ipsis fundamentis iterato extruxerat (Justinianus), magnitudinisque excellentia, et formae decore, et varietate metallorum ornatius reddens.* Agathias, lib. V. Veggasi *Constantinopolis Christiana, sive Descriptio Urbis Constantinopolitanae etc. ex variis scriptoribus contexta etc.*, lib. III.

Questa basilica andò nondimeno soggetta a nuove e dispendiose restaurazioni sotto l'impero di Basilio il Macedone, e più ancora sotto quello di Anna, e di Giovanni Paleologo di lei figliuolo (1).

Descrizione del tempio di Santa Sofia

Fra le molte descrizioni che fatte furono di questo famoso tempio, crediamo bene di scegliere e qui riferire quella del Milizia, che ci sembra e la più concisa e la più conforme a ciò che ne dicono non solo gli scrittori Bizantini, ma ancora i più accreditati viaggiatori. « La situazione di questo tempio (così il Milizia) è la più vantaggiosa di Costantinopoli, poichè esso è sopra una collinetta, che sporge sul mare vicino al serraglio. La pianta di questa chiesa è quasi quadrata, poichè è lunga 252 piedi, larga 228, e giace da ponente a levante. In mezzo ha una gran cupola emisferica di 108 piedi di diametro, con 24 finestre alla circonferenza. Questa cupola è sostenuta da quattro gran piloni di travertini di 48 piedi di grossezza, fatti così grossi per causa de' frequenti tremuoti (2). Su questi piloni s'ergono quattro grandi archi a tutto sesto, alti dal pavimento 142 piedi. Sopra gli archi posa un alto cornicione con balaustrata sopra. Questa balaustrata serve di tamburo all'imposta della volta della cupola, la quale ha in alto un occhio coperto da alta, ma picciola cupoletta, formata a guisa di pergamena. Dal centro della cupola sino al pavimento sono 80 piedi. Tra i piloni giù vi è un colonnato di 40 colonne di 4 piedi di diametro, ed alte non so quanto. Sui capitelli di queste colonne sono archi, e sopra gli archi altre 60 colonne men grandi con altri archi sopra. Formano così queste colonne due gallerie, o sieno porticati per le

(1) Codino, nel suo libro *De constructione templi sanctae Sophiae* pag. 76 e segg. racconta, che per la costruzione di questa basilica si faceva bollire l'orzo in grandi caldaje, e quindi se ne traeva l'acqua per la calce e pel cemento; che aveasi cura che tale acqua non fosse nè troppo calda, nè troppo fredda, ma tepida; e che colla calce meschiavansi le scorze d'olmo tagliate in pezzetti. Egli aggiugne ancora, che tutto l'esterno del tempio venne intonacato di calce, in cui erasi posto l'olio invece dell'acqua onde darle maggiore tenacità e consistenza. Lasceremo che le persone dell'arte giudichino intorno alla veracità di sì fatte asserzioni.

(2) La cupola, parte più grandiosa e più importante di quest'edificio, è fiancheggiata da quattro gran torri massiccie che vi furono aggiunte per difenderla dai terremoti. Pockock, dice, che questo tempio esternamente sembra di una forma grossolana, e presenta ben poca magnificenza.

donne che allora stavano nelle chiese intieramente separate dagli uomini. Sono le predette colonne di marmi i più stimati, alcune di porfido, altre di serpentino, alcune di marmo bianco. Il loro fusto è quasi senza alcuna restremazione; ma le basi ed i capitelli sono singolari, non avendo niente, che rassomigli agli ordini Greci. Tanto la buona architettura aveva degenerato vicino dove era nata, e dove aveva fatto i suoi gran progressi! La gran cupola è fiancheggiata da due minori, parimenti emisferiche. Nel fondo, che riguarda l'oriente, è una semicupola, sotto di cui era l'unico altare, che entro questo tempio vi fosse: ora vi è l'Alcorano. Tutto il tetto è di pietra, la cupola ornata di musaici, le mura di pitture. È mirabile che i Turchi vi abbiano lasciate illese tante immagini di Cristo e di Santi, non avendo guastato altro che le croci. Il pavimento è di fini marmi intarsiati a fiorami di varj colori, tra' quali spicca più il color roseo. Al di fuori è un atrio, o sia piazza quadrata, circondata un tempo da portici, i quali più non esistono. Dall'atrio si passa ad un portico lungo quanto la chiesa, e largo 36 piedi, non sostenuto da colonne, ma da pilastri, e sopra ve n'è un altro. Nove magnifiche porte di bronzo con gli stipiti di marmo dal portico introducono in chiesa. La porta di mezzo è maggiore. L'alabastro, il serpentino, il porfido, le madreperle e le corniole non sono risparmiate nè dentro, nè fuori. In mezzo all'atrio era una grandissima statua equestre di bronzo rappresentante l'Imperatore Giustiniano. Questo tempio, quando vi si entra, colpisce d'ammirazione per la sua grandezza, e per tutto il suo insieme. Ma al di fuori è goffo, tutto circondato da contrafforti, e la sua facciata è meschina. Per far questo tempio Giustiniano tolse gli stipendj ai professori che insegnavano le scienze, impose tasse, e per coprir di piombo la cupola levò tutti i condotti delle fontane. Ma appena terminata la fabbrica sopravvenne un gran tremuoto, che rovesciò intieramente la cupola, la quale fu subito fatta rialzare da Giustiniano; e per maggior leggerezza dicesi, che si fosse tutta composta di pietre pomici. Dacchè i Turchi l'hanno convertita in moschea, vi hanno fabbricato avanti la facciata alquante Turbe di marmo, che sono spezie di cappelle con cupole, che servono di sepoltura ai giovani Principi Musulmani. E corrispondenti ai quattro angoli del tempio vi hanno innalzato quattro minaretti, cioè quattro specie di campanili isolati, alti, ma sottili come antenne. I Turchi,

che non usano campane, montano in cima a questi minaretti alle ore stabilite, e cantando ad alta voce alcune canzoni invitano il popolo alle preci. Santa Sofia ha servito di modello a quante altre moschee si son fatte poscia a Costantinopoli. Quella di Solimano è men grande, ma ha più belle proporzioni: esse son tutte compite, isolate, con piazze e larghe strade intorno: vantaggi, che si potrebbero procurare anche alle nostre chiese (1) ».

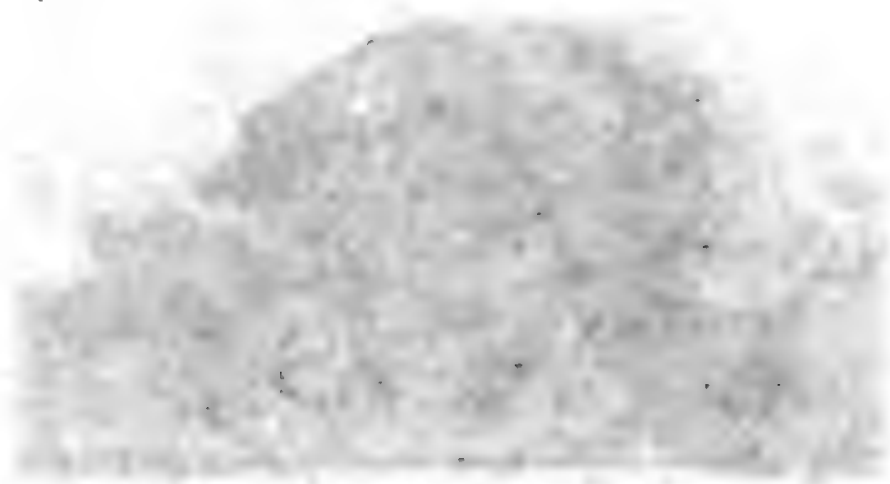
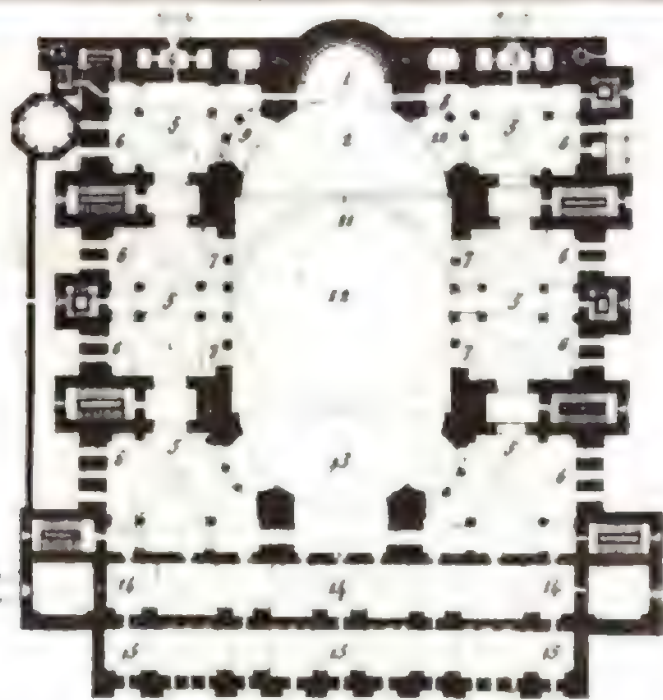
Facciata del tempio di Santa Sofia

Nella Tavola 109 noi presentiamo la facciata di questa basilica, sul disegno tracciato dal celebre signor Boscher, architetto Francese, e sotto ad essa la pianta tratta dalla *Costantinopoli Cristiana* del De-Fresne De-Cange, ma ridotta a minori e più esatte proporzioni sulle traccie di quella che trovasi nell'opera d'Agincourt. Il *num.* 1 indica il *santuario* (2) detto comunemente dai Greci Βῆμα e dai Bizantini anche *Absida* maggiore. Esso costituiva la prima delle tre parti

Sua pianta e sue parti

(1) Milizia, *Memorie degli architetti ec.*, Tom. I. pag. 105 e segg. Vedi anche Winkelm. *Storia ec.* Tom. III. pag. 4. Nota (E).

Questo monumento, che può reputarsi come l'ultimo e come il più perfetto tra gli edificj del basso impero, ebbe la più grande influenza sul destino dell'architettura, e sulla forma de' nuovi tempj, dappoichè fu ristabilita la comunicazione tra la Grecia e l'Italia. Costantinopoli, i cui edificj non sembrerebbero ora da preferirsi alle fabbriche di forma gotica, dava allora nell'arti la legge a tutta l'Europa. I Veneziani con molta avvedutezza copiando pel loro S. Marco ciò che di migliore avevano riscontrato nella disposizione di Santa Sofia, non hanno potuto a meno di copiarne altresì il poco lodevole gusto, che vi dominava nell'interna decorazione. La chiesa, di S. Marco può dirsi in parte una copia di quella di Santa Sofia, ed in Italia è la prima che siasi costrutta con volte pendenti fuori del perpendicolo delle mura, e sostenenti la volta di mezzo. Il signor Quatremère è altresì d'avviso che la chiesa di S. Marco offerto abbia per la prima l'idea, che fu poscia imitata anche nel tempio di S. Pietro di Roma, di fare cioè che la grande cupola d'una chiesa sia accompagnata da cupole più picciole ed inferiori onde dar loro un aspetto piramidale. È fama che la repubblica di Venezia onde potere nel suo S. Marco pareggiare la magnificenza e la ricchezza di Santa Sofia, fatt'avesse una legge, in conseguenza della quale ogni nave che da' mercatanti Veneti fosse stata destinata al commercio d'oriente, dovesse nel suo ritorno trasportare colonne, statue, bassi-rilievi, marmi, ed altri preziosi materiali da impiegarsi nella costruzione del nuovo tempio.

(2) Veggasi ciò che intorno alla interna distribuzione delle chiese de' Greci abbiamo scritto nell'articolo della *Religione*, pag. 562 e segg.

principali della chiesa: *num.* 2 la *Soglia*, od il *Limitare*, che con voce greco-barbara dicesi pure *Solea* dai Bizantini, ed era lo spazio compreso tra i cancelli o la tramezza del santuario, e la *Nave*, ossia il luogo destinato al popolo: *num.* 3 il *Diaconico maggiore*, che corrisponde alla sacristia delle nostre chiese, e che così fu chiamato, perchè anticamente ai diaconi apparteneva l'aver cura dei sacri arredi (1). Esso dicevasi anche *Decanico*, ed a' Pontefici serviva pure di tribunale, allorchè giudicar doveano intorno a qualche ecclesiastico. *Num.* 4 lo Σκευοφυλάκιον, così detto, perchè in esso ancora custodivansi i sacri arredi, e specialmente i vasi più preziosi. Ivi si conservavano altresì i feretri, o letti funerei, di cui facevasi uso ne' funerali de' Principi, e che perciò costrutti erano di materie preziose e con grande magnificenza. *Num.* 5 le *Aule*, o camere, il cui uso ci viene così descritto da Paolino nell'epist. XII., dove parlasi del tempio di S. Felice di Nola: *Cubicula intra porticus quaterna longis Basilicae lateribus inserta, secretis orantium, vel in lege Domini meditantium, praeterea memoriis religiosorum ac familiarum accommodatos ad pacis aeternae requiem locos praebent.* Esse erano costruite in ciascun lato fra i quattro più grandi piloni. Alcuni accreditati scrittori sono d'avviso che da sì fatte camere delle antiche basiliche sia poi venuto l'uso delle cappelle ne' tempj moderni. Nell'una di tali camere superiori star solea l'Imperatrice nel tempo dei divini ufficj. *Num.* 6 portici, o *gallerie* lungo le aule: *num.* 7 portici a due ordini, l'inferiore per gli uomini, il superiore per le donne: *num.* 8 la sede dell'Imperatore: *num.* 9 l'altare detto *Prothesis*, o *mensa della proposizione*: *num.* 10 l'altare detto *Diaconicon*, cioè mensa dei diaconi; *num.* 11 luogo dell'*Ambone*: *num.* 12 il luogo destinato al popolo, cioè la *Nave* propriamente detta, la seconda delle parti principali componenti la basilica, e su cui sorge la grande cupola: *num.* 13

(1) Sembra che il luogo detto Diaconico servisse anche di carcere per gli ecclesiastici; perciocchè il Pontefice Gregorio II. nella sua epistola II. a Leone Isauro nel VII. Sinodo così scrive: *Pontifices, ubi quis peccarit . . . . . . eum tanquam in carcerem, in Secretaria, Sacrorumque Vasorum aeraria conjiciunt, in Ecclesiae Diaconica, et in Cathecumena ablegant.* E nel senso di carcere ecclesiastico viene pur preso il *Diaconico* dal Cujacio al commento della legge XXX. del codice Teodosiano, *De Haeres.*

la *Soglia*, od il vestibolo della nave: *num.* 14 il *Pronao*, dai Bizantini detto anche *Nartex* e *Ferula*. Esso era un portico interno tra la soglia della nave, e l'atrio della facciata; costituiva la terza delle principali parti del tempio, ed era il luogo destinato dai canoni ai penitenti (1). *Num.* 15 vestibolo od atrio. Di tutte queste, e delle altre parti più minute ragiona con molta critica ed erudizione il già lodato Du-Fresne nella sua *Costantinopoli Cristiana*, alla quale perciò rimettiamo i nostri leggitori. Nella Tavola 110 è rappresentato l'interno della stessa basilica nello stato in cui ora si trova (2). Esso dee ammirarsi più per la ricchezza de' suoi ornamenti, che per la loro conformità col buon gusto. « Le proporzioni delle colonne (dice il signor d'Agincourt) peccano contra « i buoni principj; i capitelli sono per lo meno singolari; ed alcun « intavolamento non ne corona gli archi. Tutto insomma nella decorazione del tempio di Santa Sofia, si manifesta il corrompimento, « che nel secolo VI. si estende rapidamente su questa parte ».

Suo interno

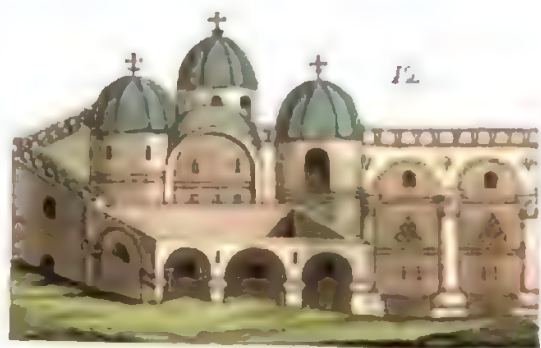
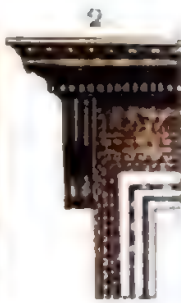
Esempj di edificj nella decadenza dell' arte.

Noi camminando sulle orme d'Agincourt abbiam procurato di raccogliere nella Tavola 111, varj pezzi di edificj appartenenti alle diverse epoche della decadenza dell'arte: e siccome pochissimi sono i monumenti che di tal genere sussistano nella Grecia; così giovati ci siamo di quelli che coll'opera di architetti Greci stati erano altrove in quelle medesime epoche costrutti. *Num.* 1, piano e spaccato del portico lungo la facciata del tempio del Sole a Palmira, edificio innalzato nel secolo III. sotto Aureliano o Diocleziano (3). « Le colonne moltiplicate ed inutili (dice il signor d'Agincourt) « che ne compongono la decorazione, annunziano il primo istante

Piano e spaccato del tempio del Sole a Palmira

(1) *Unam habent in vestibulo porticum, nomen ex Narthece, seu ferula idcirco nactam, quod longissime porrigatur.* Procopius, lib. I. *De Aedif.* cap. IV. *Altera succedit porticus, quae a Narthece, seu ferula ideo, mea quidem sententia, nomen habet, quia angusta est.* Id. lib. V. cap. VI.

(2) Questa Tavola è tratta dalla grandiosa opera del signor d'Ohsson intitolata *Tableau général de l'Empire Othoman.* È noto che Maometto II. convertì in moschea questo magnifico tempio nello stesso giorno, in cui innalzò i suoi stendardi sulle mura dell'antica metropoli dell'impero d'oriente. Da tale epoca quel tempio divenne la moschea cattedrale, ossia la prima sede della religione Maomettana.

(3) *The Ruins of Palmyra*, London, 1753, Pl. VI.

« della decadenza dell'arte nell'oriente ». *Num.* 2, porzione della porta principale dello stesso tempio. Essa sebbene non dispregevole appaja per l'esecuzione, è nondimeno troppo ricca e sovrabbondante oltre ogni misura di ornamenti; dal qual difetto ebbe appunto principio la decadenza, siccome abbiamo già accennato. *Num.* 3, *cisterna*, o grande serbatojo d'acqua che vedesi presso il tempio di Santa Sofia a Costantinopoli, e la cui costruzione viene attribuita a Costantino: chiamavasi la cisterna basilica, *cisterna reale*; ed in grandezza e magnificenza supera di gran lunga la *piscina ammirabile* di Pozzolo. Secondo il Gillio, che viaggiò verso la metà del secolo XVI., essa ha 336 piedi di lunghezza sopra 182 di larghezza; le mura e le volte sono di mattoni intonacati di uno smalto ben conservato; le volte poi sono sostenute da 336 colonne di marmo, disposte in 12 file sulla larghezza, ed in 28 sulla lunghezza (1). *Num.* 4, porzione delle mura di Costantinopoli, fra le quali è compresa la porta fatta costruire dall'Imperatore Teodosio e detta dai Greci dei bassi secoli *porta dorata*. Essa appoggiasi agli avanzi di un arco trionfale; è coperta da un doppio muro, e fiancheggiata da due torri quadrate. Vi si veggono tuttora due colonne d'ordine corintio, ed alcuni avanzi del fregio e della cornice. Il nome di *porta dorata* fu dato in diversi tempi a quella che tra le porte delle grandi città distinguevasi per gli ornamenti e per la magnificenza. *Num.* 5, pianta ed elevazione dell'acquidotto di Purgos presso di Costantinopoli, da alcuni scrittori attribuito a Giustiniano, da altri ad Andronico Comneno. Nella sua maggiore altezza ha 107 piedi, e nella sua totale lunghezza ha 120 tese: esso merita d'essere particolarmente considerato per l'unione degli archi semicircolari coi terzo-acuti. Il signor d'Agincourt non è alieno dal credere che tale unione sia una conseguenza de' successivi restauri fatti a quest'edificio. *Num.* 6, capitello d'una colonna del tempio di Santa Sofia. Esso presenta due ordini di foglie d'acanto; le inferiori sono più picciole, e s'incurvano sul collarino, mentre le superiori s'innalzano in guisa d'avviluparne le radici dei

Porta dello stesso

Cisterna di Costantinopoli

Mura di Costantinopoli

Porta dorata

Acquidotto di Purgos

Capitello di Santa Sofia

(1) Comidas, *Descrizione topografica di Costantinopoli*. Bassano, 1794, in 4.° Tav. X. pag. 34. Gyllius, *De Topographia Constantinopoleos*, lib. IV. Castellan. *Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Costantinople etc.*

cartocci o caulicoli sotto gli angoli della cimasa, che riceve immediatamente e senza veruna imposta lo spigolo delle volte. *Num.* 7, base di un'altra colonna dello stesso tempio: essa appare soverchiamente caricata di membri. *Num.* 8, spaccato della cupola del tempio di S. Vitale a Ravenna. Questo tempio fu fabbricato nel secolo VI. sotto di Giustiniano, ed è probabilmente opera di architetti Greci. Singolarissima è la costruzione della cupola legata per mezzo di vasi o tube di terra cotta, nella seguente maniera disposte. La parte inferiore A, A, della volta, dal suo nascimento sino alla sommità delle finestre costrutte ad archi, cioè sino all'altezza di circa 12 piedi, è formata con varj ordini di vasi di terra cotta, che hanno la forma di urne o di anfore. Questi vasi sono collocati perpendicolarmente gli uni sugli altri, di modo che la punta di quello ch'è disopra, entra e si chiude nell'orificio di quello che è disotto. Il rimanente della cupola dall'arco delle finestre sino alla sommità è formato con un doppio ordine di tube più picciole, poste quasi orizzontalmente, e quasi le une nelle altre infilate in guisa di costruire una linea spirale, che cominciando al di sopra delle finestre, ed insensibilmente sollevandosi va a terminare in un punto di mezzo; come può chiaramente vedersi nella sottoposta figura geometrica della stessa cupola. Verso i fianchi della volta B, B, la spirale è rafforzata da un secondo ordine delle medesime tube, non meno che da più ordini di urne od anfore collocate in piedi. Tutta questa lievissima costruzione è ricoperta di uno smalto, ond'è resa solida al segno, che nulla ha sofferto nello spazio di ben dodici secoli. *Num.* 9, uno de'capitelli di questo medesimo tempio. Esso sostiene una specie d'architrave e d'imposta, su cui è scolpito un monogramma. È da notarsi che i capitelli di questo e di altri Greci monumenti de'bassi tempi variano stranamente gli uni dagli altri; tal che è cosa difficile il ritrovare un edificio, in cui i capitelli abbiano la stessa forma, ed i medesimi ornamenti (1). *Num.* 10, prigione circolare tratta dalle pitture di un prezioso *Menologo Greco* della Biblioteca Vaticana, manoscritto del IX. o X. secolo. Le miniature degli antichi codici, giusta ciò che altrove avvertito abbiamo, possono in qualche maniera supplire alla mancanza de'monumenti. *Num.* 11, porzione di un portico: *num.* 12, esterno di una chiesa

Base di una colonna dello stesso

Cupola di S. Vitale a Ravenna

Capitello dello stesso

Prigione

Portico

(1) Vedi d'Agincourt, *Architecture*, Pl. XXIII.

Chiese

Greca col suo cimitero circondato da portici. Questi due numeri sono tratti dall'anzidetto manoscritto. I pochi monumenti da noi qui esposti, bastar possono per dare una sufficiente idea dell'architettura Bizantina, e dello stato di quest'arte ne'varj secoli dell'impero d'oriente (1).

Architettura d'Greci ne' tempi presenti

Da tutto ciò che fin qui esposto abbiamo, è facile il dedurre che la Greca architettura andò generalmente cadendo col decadere del Bizantino imperio, e coll'estendersi dell'architettura Saracena e Gotica ne'bassi secoli; ma che nondimeno estinto non erasi del tutto, e specialmente in Costantinopoli, il sentimento del bello. È d'uopo anzi concedere, che in mezzo all'universale corruzione l'Italia nostra ai Greci architetti quivi o rifuggitisi o passati andò debitrice della prima riforma del gotico-barbaro, o dell'arabo-tedesco. Ma la Grecia dappoichè fu preda dei Turchi, avvilita, oppressa smarrì pressochè ogni idea, ogni gusto del bello. Quindi è che indarno presso i Greci moderni si cercherebbe alcun edificio di sublime o pregevole costruzione. Paghi eglino di additare le sparse membra di que'famosi monumenti, ond'erano un dì coperti coll'ombra i sacri terreni dell'Attica, della Beozia, dell'Argolide, vivono in umili abitazioni, a quelle de'Turchi sommesse. E ben per loro gravissimo periglio sarebbe l'ergere alcun edificio che fra'barbarici grandeggiasse, o che esteriormente per qual si voglia specie di magnificenza si distinguesse. L'occhio dell'ingordo Ottomano s'affisserebbe ben tosto sovr'esso: la magnificenza, la distinzione, il buon gusto sarebbero imputati a delitto; ed il legittimo padrone ne verrebbe barbaramente espulso. Atene, Tebe e le altre città un tempo sì famose non presentano ora che o miserabili tugurj, o case informi e basse, od edificj di gusto Saraceno; al qual genere o per timore o per adulazione non hanno potuto a meno di uniformarsi alcuni de'più ricchi tra gli odierni Greci. « La moderna Corinto (dice Pouqueville) che i Greci chiamano *Cortho*, si compone di trecento settantasette case sparse a gruppi nel mezzo de'campi coltivati, e

Stato attuale di Corinto

(1) Noi nella presente discussione intorno all'architettura Greca non abbiamo parlato delle vie pubbliche, degli acquidotti, degli anfiteatri, de'circhi e degli archi trionfali; perchè queste costruzioni furono totalmente proprie de'Romani. Che se pure nella Grecia s'incontrano avanzi di simil genere di edificj, questi attribuire si debbono alle opere de'Romani, ed anzi all'epoca in cui la Grecia caduta era sotto il dominio degli Augusti.

« sul cammino che conduce alla cittadella. Gl'intervalli sono riem-
« piuti, ma a grandi distanze, dai minaretti delle moschee, i quali
« s'innalzano come obelischi, circondati da cipressi, emblemi del
« duolo generale della florida Corinto ». Quest'autore aggiugne,
che in Corinto regna nell'inverno uno spaventoso silenzio, e ch'essa
divisa da'varj campi presenta nella primavera l'aspetto di molte
grosse cascine da'loro poderi circondate (1). « Non ci ha dubbio
« (così quest'autore si esprime altrove) che gli Arconti Greci non
« iscorgano nella loro franchigia che la sola facoltà di sottentrare al
« luogo dei Turchi. Nelle città, ov'essi dominano esclusivamente,
« non è possibile l'accorgersi, che un gusto migliore preseda alle
« fabbriche loro; le contrade sono, come altre volte, sporche e
« senza livellamento; ed è probabile ch'eglino conservate abbiano
« le antiche distribuzioni nelle loro case attuali, che sembrano
« chiostri. All'altare di Giove Erceo, che sorgeva nelle corti, si è
« ora sostituito il covile di un mastino, i cui denti ebbero sempre
« contra i ladri una maggior efficacia, che una vana divinità. Ta-
« lora sull'ingresso della corte si dà luogo ad un *cafaz*, ossia ad
« una finestra, con un *sofà* nascosto da una gelosia, dietro la quale
« possono osservarsi i passeggieri senza che questi se ne accor-
« gano (2). Il pianterreno serve ordinariamente di cantina e di
« magazzino per le provvigioni. Il primo piano è diviso nella sua lun-
« ghezza da una galleria, ossia da un portico aperto nell'esterno, ripa-
« rato dalle intemperie per mezzo di un tetto sporgente, e che mette
« alle diverse camere, la più remota delle quali è il *gineceo*, od
« appartamento delle donne. Nell'esterno viene costruita una specie
« di terrazzo o belvedere avviluppato da una vite, dove la famiglia
« dorme nell'estate appresso del suo capo (3). I servi nel corso di
« questa stagione dormono sotto i portici, o nel mezzo delle corti.
« I contadini alzano i loro letti su ponti o tavolati all'aperto cielo,
« e talvolta li collocano tra le frondi delle piante ad ogni vento
« esposti, oppure costruiscono una specie di letto pendente disposto

Case de' moderni Greci

(1) Pouqueville, *Voy. dans la Grèce*, *Paris*, *Firm. Didot*, 1820, (2ª edit.) Tom. IV. pag. 52 e 432.

(2) L'uso delle grate e delle gelosie fu proprio degli orientali sino dall'antichità più remota. *Prov.* VII. 6 *Cantic. Salom* VII. 6. IV. Reg I. 2.

(3) Tale specie di terrazzo dicesi *Crevata* dal Greco *κρεββάτιον*, letto, ed equivale al *cubiculum* esteriore de' Romani.

« alla foggia di un nido d'aquila . . . . . Presso del *gineceo* sono
« i bagni caldi, ove le donne impiegano una gran parte del loro
« giorno nel pettinarsi, nel farsi stropicciare con olj odorosi, nel
« dipignersi i sopraccigli e gli occhi, nel dipelarsi, e nell'udire
« novelle. Il cenacolo degli Arconti, che sta dicontro all'apparta-
« mento delle donne nell'altra estremità dell'abitazione, non è ora
« più dagl'incensi profumato, come in que'tempi, in cui i Greci
« chiamavano la voluttà alle loro feste ».

Tali sono pure le descrizioni, che delle case de'moderni Greci abbiamo anche nelle lettere di Guys, e nel recentissimo viaggio, e veramente classico, di Dodwell. Ecco come quest'ultimo si esprime descrivendo la casa di un Arconte di Libadea, città della Focide.

Casa di un Arconte di Libadea

« Noi giugnemmo alla casa dell'Arconte Giovanni Logotheti, della
« cui ospitalità io avea già goduto, e da cui questa volta ancora
« ricevetti ogni contrassegno di amicizia e di attenzione. Egli aveva
« condotta a compimento una vasta e splendida casa, la quale
« non era che incominciata, allorchè io passai per la Grecia nel
« mio primo viaggio. I suoi amici vanno censurando l'imprudente
« temerità di lui; giacchè i Greci considerano come un punto
« essenziale di politica quello di nascondere la loro opulenza, e
« di assumere una sembianza di povertà. Imperocchè un Greco che
« appaja possedere cosa alcuna oltre il mediocre, eccita generalmente
« la rapacità dei Turchi, ed accelera spesso la distruzione del pos-
« sessore. Il fratello dell'Arconte fu decapitato a Costantinopoli,
« perchè erasi giudicato che le sue ricchezze fossero bastevolmente
« grandi per poter essere confiscate ad uso del Sultano; ed i de-
« litti vennero di leggieri inventati per giustificare la punizione.
« La casa di Logotheti ci offre un bastevole saggio del miglior
« modo delle moderne fabbriche nella Grecia; ed essa sotto un
« certo aspetto si assomiglia a quelle degli antichi tempi. Una porta
« doppia, ossia a due imposte (il πυλαι ερκειοι degli antichi) mette
« nella corte, ossia nell'αυλη, ne'cui due lati è un corridojo, l'αιθουσα
« di Omero. La cucina ed i luoghi di servizio occupano il pianter-
« reno; le scale, che sono nell'esterno della casa, conducono ad un
« portico superiore, largo ed aperto, che ne'tempi piovosi serve per
« poter passeggiare e prender aria al coperto. Contigui a tale portico
« o galleria trovansi gli appartamenti, che sono di due specie; l'uno
« per gli uomini, l'altro per le donne; l'ανδρων, od ανδρωνιτις,

« ed il *γυναικειον*, o *γυναικονιτις* degli antichi. Il muro che divide « la casa dalla strada, e in cui trovasi l'ingresso, era un tempo « il *προδομος*, o *προαυλιον* (1) ».

Noi ci riserbiamo all'articolo, in cui parleremo de' privati costumi de' Greci moderni, il dare qualche rappresentazione delle interne loro abitazioni. In tanto, onde i nostri leggitori abbiano almeno un'idea dell' esterna costruzione delle case de' moderni Greci, abbiam creduto bene di riportare nella Tavola 112, la veduta di Portaria, borgata posta sulle falde del Pelione. Questo monte è adorno di circa ventiquattro villaggi, che piuttosto dirsi potrebbero borghi considerabili e ricchi, la più parte de' quali è abitata da Greci ardimentosi, intraprendenti, e di un' atletica statura. Portaria, forse il più grande dei suddetti borghi, sorge sul fianco meridionale del monte fra una moltitudine di alberi di varia specie, che formano viali e pergolati, e che offrono un'ombra ed una frescura deliziosa; mentre le strade sono abbellite da continue pergole di viti, ed irrigate da numerosi ruscelli che serpeggiano sotto le frondi di grandissimi platani. La natura in questo luogo di delizie brilla sotto le forme le più fantastiche per l'uomo voluttuoso, ed offre seducenti imagini per le anime calde, e dolce riposo per coloro che hanno d' uopo di sollievo. « Nel mondo (dice il signor Dodwell) non si trova forse « alcun luogo, che più di questo sia atto a risvegliare l'imaginazione e ricreare l'occhio con una più grande profusione di attrattive. Le rimembranze dell' antichità ci si presentano ad ogni « passo, e l'abbondanza sembra all'istante, spontaneamente, e « quasi senza coltivazione scaturire dal seno di questo fortunato « suolo (2) ».

Veduta di Portaria

Convento di Santa Maria nella Valacchia

La Greca architettura più che nell'oriente conservò tuttavia, specialmente negli edificj sacri, la forma sua primiera in que' paesi, in cui non può il Turco tutta esercitare la dispotica sua possanza. Noi perciò crediamo pregio dell' opera il qui riferire nella Tavola 113, uno de' prospetti del famoso convento e tempio di Santa Maria nella Valacchia, estratto dalla magnifica opera di Ainslie e di Mayer, già da noi altrove lodata. « Alla distanza di

(1) *Classical, and topographical Tour through Greece etc. by Edward Dodwell.* London, 1819, vol. I. pag. 211 e seg.

(2) Dodwell etc. vol. II. pag. 89.

« circa una giornata dalla città di Pitessi (così leggesi nelle
« spiegazioni delle Tavole di quest'opera) e seguendo il corso
« dell'Argis si vede il superbo e venerabile convento di Santa Ma-
« ria, chiamato da' Valacchi Santa Maria *curle d'Argis*, a mo-
« tivo della sua situazione lungo di questo fiume. Esso consiste
« in due corti spaziose, l'una delle quali raffigurata nella pre-
« sente Tavola, contiene una bella chiesa ben fabbricata in pietre,
« adorna di cupole, e terminante in una triplice croce, probabil-
« mente come un emblema della Trinità. In questa chiesa si con-
« servano molti monumenti degli antichi despoti della Valacchia: è
« fama ch'eglino tenessero la loro residenza in un grande e forte ca-
« stello situato sopra un'eminenza circa ad una lega dal convento,
« e di cui sussistono tuttora considerabili avanzi. Questo convento
« è in grandissima venerazione presso gli abitanti della provincia non
« meno che presso i Turchi, i quali lo hanno rispettato ben anco
« ne' tempi di guerra: è abitato da monaci Greci, o Calogeri che
« vi hanno un comodo alloggio, e che usano grande ospitalità cogli
« stranieri. Chisbull, che ha visitato molte case di religiosi in questi
« distretti, dice ch'esse sono generalmente belle e ben fabbricate,
« riccamente adorne, dipinte con profusione, e per lo più munite
« di campane, sebbene in varj altri distretti siano in uso le *tavole*
« *di legno*; ciò che è comune presso i Greci nella Turchia, dove
« le campane non sono permesse. Il portico è scarabocchiato di
« rappresentazioni superstiziose . . . . . Nella Tavola sono parti-
« colarmente espresse le figure de' monaci e dei servi del convento.
« Fra le più picciole veggonsi alcuni pellegrini, ai quali un monaco
« (siccome accade frequentemente) tiene discorsi religiosi sotto
« una picciola cupola sostenuta da quattro colonne, dicontro alla
« chiesa ».

Architettura militare e navale

Dall'architettura civile noi ora passar dovremmo alla militare ed alla navale. Ma quanto all'architettura militare ossia all'arte di fortificare le città, e di costruire le macchine guerresche, già bastevolmente favellato ne abbiamo nell'articolo della *Milizia*; ed ivi abbiam pure avvertito che ben anco ne' tempi storici eransi dai Greci fatti pochissimi progressi in quest'arte, i cui miglioramenti forse non in altro consistevano che nella maggiore regolarità della pietra onde le mura e le torri volevansi costrutte (1). A tale articolo noi

(1) Milizia ec. pag. 234 e segg. e 302 e segg.

perciò rimandiamo i nostri leggitori; e qui ci appagheremo di soltanto aggiugnere che il Pireo stesso, il triplice porto di Atene, più che per le fortificazioni e per le mura, che lo circondavano, era celebre pe' suoi cinque portici, pei tre magnifici templi a Giove, a Minerva ed a Venere sacri, e per la famosa Biblioteca d'Apellicone. Nè molta fede prestar debbesi a ciò che alcuni scrittori raccontano della sua maravigliosa torre, che quantunque di legno non mai erasi da Silla potuta ridurre in cenere; perchè, giusta la loro asserzione, tal legno stato era preparato con una composizione d'allume, in guisa ch'essere non potea dalle fiamme investita. Gli avanzi delle mura che anticamente univano questo porto alla città, e che veggonsi sparse sul lido, consistono in grosse pietre cubiche, alcune delle quali, cioè quelle che servivano per le fondamenta, sono le une alle altre con ramponi di bronzo congiunte (1). Quanto poi all'architettura navale, ci sembra di poterne più opportunamente favellare, là dove tratteremo della nautica e del commercio. A compimento però di quest'articolo crediam bene di qui aggiugnere qualche cenno intorno ai giardini degli antichi Greci; giacchè l'arte di ben disporre i giardini appartiene pure all'arti belle, avend'essa ancora per suo unico scopo quello d'imitare le belle forme della natura. Essa poi appartiene in particolar modo all'architettura, perchè al pari di questa richiede calcoli ed esperienze, e non ha altri principj, che il buon gusto, e quel sano giudizio, mercè di cui l'artefice sa opportunamente alle circostanze del luogo accomodarsi.

Giardini

Amore degli orientali pe' giardini

Grandissimo fu sempre l'amore degli orientali pe' giardini. A chi mai note non sono le tradizioni intorno ai magnifici orti di Babilonia? Senofonte nella storia delle sue spedizioni rammenta spesso i grandi e deliziosi giardini ch'egli veduti avea nella Persia. Salomone, nella sua Cantica ci descrive un vaghissimo giardino adorno di fiori, di piante fruttifere, di vegetabili aromatici, di fontane, di ruscelli, di boschetti e di colline deliziose. Sembra altresì che in mezzo a sì fatti giardini sorgessero amene caserelle, che servivano di piacevole ritiro specialmente nel bollore dell'estàte; e tali fors'erano le case di delizia, delle quali parla Ezechiello (2). Queste descrizioni ci dimostrano chiaramente che in

(1) Veggasi Dodwell, ibid. pag. 449.

(2) *Cantic. Canticor.* II. v. 1. IV. v. 6 e 12. V. v. 1 e 15. *Ezech.* XXVI. v. 12.

tali giardini tendevasi ad imitare la bella natura, e ch'essi perciò molto s'assomigliavano a quel genere, che da noi viene impropriamente detto all'uso inglese; genere che mentre lascia libera la natura, senza punto tormentarla con regolari e monotoni viali, con verdure a disegni, con affettati portici di piante dal proprio loro incremento deviate, e con altre sì fatte artifiziose inezie, sceglie dalla natura stessa ciò ch'ella offre di più lusinghiero nell'immensa sua varietà di campi, di valli, di monti, di fiumi, di laghi ec. ed in un medesimo recinto insieme lo unisce. Un simile gusto per la bella natura dovette necessariamente essere ai Greci ispirato dalle stesso loro deliziose regioni. Quindi nacque forse quel rispetto ch'essi nutrivano pei boschi sacri, e ben anco per gli alberi di una vecchiaja veneranda. Il bosco di platani presso di Fera nell'Acaja, e quello di quercie presso d'Alalcomena nella Beozia erano in grandissima venerazione a motivo degli antichi alberi che vi si trovavano; alcuni de'quali aveano una tale vetustà e circonferenza, che più persone potevano sotto di essi banchettare. Antichissimi erano pure i due ulivi dell'acropoli di Atene, e quelli dell'isola di Delo.

Orti delle Esperidi

Un'idea bastevolmente chiara intorno ai giardini degli antichi Greci ci viene somministrata dalla descrizione che i poeti ci tramandarono de'tanto celebrati orti delle Esperidi, de'quali una tal quale imagine venne da noi presentata nella Tavola 56, ed un'idea ancor più esatta formarci possiamo con ciò che da Omero si racconta dei giardini di Alcinoo nel VII. dell'Odissea. Tanta anzi è l'analogia fra questi giardini, e gli orti anzidetti, che non pare improbabile la supposizione di Millin, tutta cioè appoggiarsi la finzione Omerica alla tradizione degli orti delle Esperidi, e degl'Iperborei occidentali; tradizione forse trasportata nella Grecia dai navigatori Fenicj e da Omero adottata. Il poeta dunque racconta, che fuori della reggia di Alcinoo *era presso le porte un vasto giardino di ben quattro jugeri, tutto all'intorno chiuso. Ivi cresceano arbori verdi e rigogliosi, peri, melograni e pomi carichi di leggiadre poma, e fichi dolci, e verdeggianti ulivi. Di questi alberi non mai perisce, o va fallito il frutto, di verno e d'estate perpetuandosi; ma sempre lo spirante zefiro fa altri crescere, altri maturare. La pera invecchia sulla pera, la mela sulla mela, l'uva sull'uva ed il fico sul fico, la vigna abbarbica fruttuosa: parte di questa vien disseccata al sole sopra un suolo liscio in ampia situa-*

Giardino di Alcinoo

zione; altra viene vendemmiata, altra pigiata: colà sono immature e ne sbuccia il fiore, ed altre vanno maturando. Quivi lungo l'estremo filare sono ben aggiustate ajuole d'ogni genere, tutto l'anno verdeggianti. Vi si trovano ancora due fonti; l'uno si dirama per tutto il giardino; l'altro per altra parte scorre sotto la soglia della corte verso l'eccelsa casa, d'onde prendono acqua i cittadini. Secondo questa descrizione, sembra che il giardino discendesse dal pendìo di una fertile collina sino alla pianura, e che perciò fosse in due terreni diviso; l'uno sull'anzidetto pendìo, l'altro sulla pianura, ch'era da due fonti innaffiata. I grappoli esponevansi sulla terra per qualche tempo onde ricevessero i raggi del sole nel giorno, e la rugiada nella notte. A quest'oggetto era d'uopo di un luogo scoverto, che dagli Scoliasti dicesi *Psychter*, cioè *Refrigeratorio*, appunto perchè i grappoli che si disseccavano al sole, vi erano poi di notte refrigerati. Omero dice, che questo luogo era formato da un suolo liscio, o piano: conviene pertanto supporre che il restante consistesse in una collina. Pare altresì che tutto il giardino fosse in due parti principali diviso; la prima, all'ingresso ed in tutta la larghezza dello stesso giardino, doveva consistere in ajuole per gli erbaggi: al disopra di questa parte cominciava la seconda destinata alle viti ed alle piante fruttifere. Questa era divisa in due altre per mezzo di un viale che si estendeva dalla porta del muro inferiore sino al muro opposto, il quale trovavasi nella sommità del giardino. L'una delle due parti conteneva gli uliveti, e tutti gli alberi fruttiferi; l'altra le vigne, che s'innalzavano quasi a foggia di terrazzi. Le fonti costituivano pure una parte essenziale del giardino d'Alcinoo; ed esse di fatto non mancano giammai nelle descrizioni, che de' più deliziosi giardini ci vennero dagli antichi scrittori tramandate (1).

Descrizione di varj giardini dei Greci

I giardini dei Greci furono in ogni tempo modellati, per così esprimerci, su quello d'Alcinoo. Ogni Ateniese avea presso la sua

(1) Millin, *Dictionn. des beaux-arts*. T. II. pag. 119. Intorno ai giardini di Alcinoo possono consultarsi la dissertazione di Boettiger nel *Neue Teutsche Mercur.* 1800 T. I. pag 135, il *Magasin Encyclopédique*, an. VII. T. II pag. 340, e la Memoria di Falconer, *Du style et du gout des Jardins des anciens*, nell'opera intitolata, *Conservatoire des sciences et des arts*, T. IV. pag. 309.

casa di campagna qualche delizioso boschetto, qualche ficaja, qualche siepe o fratta di mirti, qualche ajuola di rose e di altri fiori, oltre le piante fruttifere e gli erbaggi: aveasi cura inoltre che non vi mancassero stagni, fonti o ruscelli. Le palestre ancora, i ginnasj ed i licei venivano abbelliti con boschi, e con viali di platani, ciò che abbiamo altrove accennato. L'accademia stessa era un luogo ombroso e campestre. Essa giaceva fuori delle mura di Atene, vicino alle tombe degli eroi, e sulle sponde dell'Ilisso, siccome può dedursi dal dialogo di Platone intorno alla bellezza. All'ingresso vedeasi un altare dedicato ad Amore. Nell'interno erano le are di Prometeo, delle Muse, di Ercole, ed a qualche distanza sorgeva la tomba di Platone. Plutarco afferma che Cimone vi avea pure introdotto qualche rigagnolo d'acqua; non bene si saprebbe se per un semplice abbellimento, oppure per innaffiarvi le piante. Sembra insomma che la natura e l'arte si fossero unite per far sì che questo passeggio divenisse opportunissimo alla contemplazione ed alle filosofiche meditazioni (2). Anche le tanto celebrate grotte conosciute sotto il nome di *Nymphaea*, se pure non servivano d'ornamento ai giardini, possono considerarsi per lo meno come luoghi amenissimi, in cui i Greci amavano di trattenersi. Tali grotte erano circondate da boschetti d'ogni specie di alberi che formavano gruppi pittoreschi, ed erano pur adorne de' simulacri delle Ninfe, e di altre Deità. Celebri perciò sono le grotte delle Ninfe *Anigridi*, della Ninfa *Coricia*, di Trofonio ed Ercina, di Apolline presso Magnesia, di Venere presso Naupatto, dove le vedove che volevano rimaritarsi facevano voti e sacrificj alla vezzosa madre di Amore. Ma fra tutti i Ninfei bellissimo e veramente pittoresco e romantico ci sembra quello di Calipso da Omero descritto nel V. dell'Odissea. *Intorno alla grotta della Diva*, così racconta il poeta, *era cresciuta una selva verdeggiante, e l'alno ed il pioppo, e l'odoroso cipariso. Ivi gli augelli di estese ali faceano lor nidi; gufi e sparvieri, e le marine cornacchie che hanno larghe lingue, ed a cui sono a cuore l'opre del mare; ed ivi si spandea intorno dell'incavata grotta la giovinetta vite, e germogliava di uve. Quattro fontane poi di limpid'acqua scorreano per ordine, l'una all'altra vicina, ma per diversi lati volgendosi: all'intorno verdeggiavano teneri prati d'appio e di viole.* È d'uopo per tanto conchiudere che i Greci conservati eransi in ogni tempo fedeli alla natura, e ch'eglino aveano cura di far sì che

Ninfei

i loro giardini fossero in armonia colla bellezza del paese, in cui erano situati.

La divisione comunemente nelle bell'arti adottata richiederebbe che dall'architettura noi passassimo a ragionare delle arti di lei sorelle, cioè della scultura e della pittura. Ma un ordine ben diverso tenere suolsi dall'andamento delle umane scoperte. L'uomo, dappoichè con quelle primitive sue abitazioni rozze e grossolane ebbe soddisfatto ai primi bisogni, cioè alla necessità di doversi procurare un rifugio contra le bestie feroci, e contra l'intemperie delle stagioni, e dappoichè cominciò a godere della soavità del vivere civile, spinto dalla natura stessa dovette necessariamente disfogare colle danze e col canto la gioja, onde nella sua nuova e gioconda situazione sentivasi dolcemente ravvivato. Non ci ha dubbio pertanto che le danze e la musica preceduto abbiano l'invenzione della scultura e della pittura. Noi perciò seguendo l'andamento stesso dell'umana natura, crediam bene di trattare di tali arti figlie della gioja e del piacere, primogeniti affetti dell'uman cuore, pria di farci a discorrere dell'anzidette due arti sorelle, posteriormente nate.

LE DANZE DEI GRECI.

PROEMIO.

Antichità della danza

Non ci ha liberale disciplina, non arte bella che al pari della Danza vantar possa una più remota antichità ed un più prepotente dominio sul cuore degli uomini. La danza non altro essendo che un effetto della naturale ed invincibile inclinazione che hanno gli uomini ai variati movimenti del corpo, alla imitazione ed al disfogamento de' più soavi affetti, nacque per così dire coll' uman genere, e con esso su tutta la terra propagossi. Inutile fatica sarebbe perciò il volerne rintracciare l' origine primiera. « Coloro « (così presso Luciano parla Licino a Cratone), coloro che nar- « rano le più vere origini della danza ti diranno, ch' essa nacque « col primo nascere dell' universo, siccome quella che apparve alla « luce insieme ad Amore, il più antico degl' Iddii (1) ». Ma la danza in quella sua primitiva origine non altra cosa presentar potea che una incomposta serie di salti, di corse e di atteggiamenti, colla quale serie grossolanamente esprimevasi la gioja ond' era agitato il danzatore. Coll' ingentilirsi però de' costumi, e coll' aumentarsi della coltura nell' umana società, essere dovea facilissima cosa il sottoporre a poco a poco que' rozzi movimenti a certe leggi, ed a regolate cadenze. Gli uomini in ciò ebbero per maestra la Natura, senza che costretti fossero ad apprenderne i precetti dall' armonia e dal moto uniforme degli astri, siccome il medesimo Luciano vorrebbe (2). Imperocchè dalla stessa struttura meccanica e dalla connessione degli organi nostri nasce naturalmente in noi una certa inclinazione che

Rozzezza del ballo antico

Progressi della danza

(1) *Lucian., Opera, gr. lat. ad edition. Tiber. Hemsterhusii, et Joann. Freder. Reitzii etc. Biponti*, 1890, vol. V. pag. 127. *De Saltatione.*
(2) V. M. Burette, Hist. de l'Académ. R. des Inscriptions etc., vol. I.

c'induce a ripetere con qualche uguaglianza i medesimi suoni ed i gesti medesimi; ciò che agevolmente riscontrar possiamo non ne' bambini soltanto, ma ne' bruti ancora (1). Questa specie di cadenza venne ben tosto marcata e distinta o col suono della voce, o colla percussione di qualche corpo; nella guisa appunto che suol farsi tuttora da' popoli selvaggi: perciocchè la danza sino dal suo nascimento ebbe colla musica un sì stretto vincolo, che l'una andò coll'altra del pari avanzando. Anche Platone fa nascere la danza da quella propensione che hanno al salto gli animali tutti, e che nell'uomo, spinto dall'indole sua propria ad operare in cadenza ed in misura, suole colla musica più fortemente risvegliarsi (2).

Da chi ridotta a regole ed a principj

Che se la danza nacque coll'uman genere, difficile cosa sarà ancora il rintracciare il tempo in cui essa cominciò nella Grecia ad essere a giuste regole sottoposta. Gli stessi scrittori Greci non sono in ciò d'accordo. I mitologi ne attribuiscono l'onore alle muse Erato e Tersicore, siccome quelle che al ballo presedevano (3). Teofrasto, citato da Ateneo, vuole che un certo Androne, nativo di Catania nella Sicilia, sia stato il primo che preso abbia ad accompagnare col suono del flauto i diversi movimenti del suo corpo, marcandoli con una specie di cadenza, e che da ciò nato sia presso

(1) Quest'asserzione è così evidente, che non ci ha serie di movimenti nell'uomo che regolata non sia da una tal quale cadenza. Il contadino move la zappa con intervalli pressochè uguali: il viaggiatore innoltra i passi con una certa regolarità; e con una naturale misura, che quasi direbbesi *ritmo*, il fabbro-ferrajo batte il martello sull'incudine; persino il parrucchiere maneggia il pettine con una sensibile cadenza, siccome osservò un ingegnoso scrittore. V. Batteux, *Cours de Littér.*

(2) Platone dà il nome di ῥυθμον, *cadenza*, all'ordine ed alla proporzione de' diversi movimenti del corpo, e quest'ordine e questa proporzione relativamente ai suoni diconsi da lui *armonia*. Egli poi chiama χορεια, *danza*, l'unione della cadenza e dell'armonia. Platone inoltre distingue due specie di danze; l'una di pura imitazione, che si accomoda al canto ed alla poesia, cui essa rappresenta con nobiltà e decoro; l'altra, di semplici e variati movimenti, destinata a procurare la sanità e la leggerezza al corpo, e a dare il migliore sviluppamento, l'accordo e la convenevolezza a tutte le parti, ond'il corpo è composto, regolandone con certe leggi le flessibilità e l'estensioni proprie di ciascuna, ed animandone tutt'i movimenti con cadenze e con giuste misure; nel che sta riposto il più gran pregio della danza. *De leg.*, *lib. VII.*

(3) Winckelmann, *Monum. ant.*, Pr. 47.

i Greci il vocabolo σικελίζειν, usato nel senso di *danzare*; volendo eglino con tal verbo esprimere che il ballo era loro dalla Sicilia provenuto (1). Dopo Androne viene da Ateneo annoverato Cleofanto di Tebe come uno de' più antichi cultori di quest'arte, e dopo di lui, il poeta Eschilo come quegli che di varie figure l'arricchì, introdotta avendola nei Cori delle sue tragedie. Altri autori, e fra questi Luciano, affermano l'introduzione della danza, come arte doversi a Rea, che l'insegnò a' suoi sacerdoti sì nella Frigia che nell'isola di Creta, dove essa ne fece uso per salvar Giove contra l'immanità di Saturno. E di fatto sembra che la danza sia stata dai Cretesi fino dai più remoti tempi coltivata; perciocchè Omero (2) parlando di Merione, ch'era pure di quell'isola, non tralascia di commendarlo come eccellente danzatore; e Luciano (3) è d'avviso che quell'eroe schivato avesse i dardi di Enea per l'agilità da lui acquistata coll'esercizio della danza. I Lacedemoni si gloriavano d'avere appresa la danza da Castore e da Polluce. Tanto poi era l'ardor loro per quest'arte, che non si recavano giammai alla guerra, fuorchè danzando al suono del flauto. I loro giovani allo studio delle armi aggiugnevano sempre quello della danza; ed ogni loro esercizio veniva chiuso con un ballo. Un musico in mezzo di essi assiso sonava il flauto, e col battere del piede ne andava notando le cadenze. I Cori de' giovani ne seguivano con bell'ordine il suono, facendo mille guerreschi ed amorosi atteggiamenti, e cantando due inni; l'uno dei quali era sacro a Venere e ad Amore, perchè con questo invitavano quelle due Deità ad intrecciare con essoloro il ballo: l'altro conteneva alcuni precetti di quest'arte non mai presso de' Lacedemoni da' guerreschi esercizj disgiunta.

La danza in sommo pregio presso i Greci

Che che siasi però dell'origine della danza, è cosa certissima ch'essa appo i Greci fu sempre in grandissimo pregio tenuta. Luciano scrisse un dialogo, non per altro oggetto che per giustifi-

(1) *Deipnosoph.*, lib. I. pag. 22. *Edit. Lugd.* Ateneo, sull'autorità di Epicarmo, poeta Siciliano, è d'avviso, che anche il vocabolo βαλλισμος usato dai Greci per indicare la danza sia di origine Siciliana. Da questo vocabolo il signor Burette (*ibid.* pag. 105) fa nascere le voci Francesi *bal* e *ballet*, nè sembra improbabile che da esso derivi pure la voce Italiana *ballo*.

(2) *Iliad* XVI., 617.

(3) Lucian. *De Saltatione*.

care la propria passione, non meno che quella di tutta la Grecia per l'arte del ballo. Egli con ogni pompa di eloquenza va esaltando sì fattamente le prerogative della danza, che non dubita di accordarle la prelazione sulla tragedia, sulla commedia e su tutti gli altri spettacoli, de' quali vaghissimi erano i Greci. Già accennato abbiamo con quanto ardore fosse da' Lacedemoni coltivata. Ma gli stessi Ateniesi amavano sì grandemente il ballo, che con esso chiudevano ogni lor piacevole trattenimento, e reputavano rustichezza il non farne uso tutte le volte che loro se ne presentava favorevole occasione (1). Dei Tessali, leggiamo, che essi davano ai loro magistrati il titolo di Προορχηστῆρες, *conduttori delle danze*; e Luciano riferisce la seguente iscrizione apposta alla statua di un Tessalo: *Ad Ilazione il popolo innalzò questa statua per aver egli ben danzato nella pugna.* Sì grande era la passion loro per la danza! Lo stesso autore afferma che Orfeo e Museo furono i più eccellenti danzatori de' loro tempi, e che avend' eglino instituiti i misterj, vollero che le iniziazioni si facessero col ritmo e colla danza; bellissima fra tutte le altre reputando quest' arte. I poeti di fatto accompagnavano sovente i loro versi col ballo. Pindaro tra i pregi di Apolline annovera anche la danza: Anacreonte persino nella sua vecchiaja trattenersi non potea dal carolare. Anche i sommi capitani si attribuivano ad onore l'essersi in quest' arte ben' esercitati. Fra i pregi che da Cornelio Nepote sono nel grande Epaminonda commendati, non viene ommesso *saltasse eum commode, scienterque tibiis cantasse* (2). Che più? la stessa filosofia, deposto l'austero pallio, non isdegnava di dar leggi al ballo, e di scendere talvolta a danzare colle Aspasie, rasserenando la fronte accigliata. « Vedete (così Socrate « nel *Convivio* di Senofonte fassi a disputare, dopo d'essere stato « spettatore di una vaghissima danza), vedete quanto è grazioso « questo fanciullo! Nondimeno coll' aggiunta di questi suoi gesti, « egli par anco più grazioso che stando fermo. Allora Carmide, mi « sembra, disse che tu lodi il maestro di questi salti. Certo che sì, « rispose Socrate. Perchè ho avvertito oltre di ciò ad un' altra cosa,

La danza in pregio anche presso i filosofi

(1) *Athen.*, lib. IV. cap. 4. *Theophr. Charact.*, cap. 15.

(2) *Auctor. Praef.* Il dottissimo Buchero spiega l'avverbio *commode* per *bellamente* ed *in maniera atta ai ritmi ed alle cadenze*; *concinne, et ad modos et numeros apte*, ciò che da' Greci dicevasi εναρμοτως.

« che mentr' egli salta, non ci ha parte alcuna del corpo che stia « indarno; ma si esercitano ad un tempo il collo, le gambe e le « mani: sicchè è d' uopo che salti colui che divenir vuole leggiadro « e snello delle membra. E veramente, o Siracusano, io volentieri « imparerei da te cotali salti. Ed egli, a che ti gioverebbero essi? « A saltare, rispose il filosofo. Qui tutti si fecero a ridere. E So- « crate con volto assai severo soggiunse: ridete voi forse di me, « perchè esercitandomi io desideri di farmi più sano e gagliardo, « o perchè io brami di mangiare e dormire più soavemente, ovvero « perchè io sia inclinato a questi esercizj, non già all' uopo che mi « vengano le gambe grosse e le spalle sottili, siccome accader suole « a coloro che corrono nello stadio, ma acciocchè esercitandomi « con ciascuna parte del corpo, io faccia sì ch' esso divenga tutto « egualmente robusto? . . . . . . O ridete forse, che avendo io il « ventre maggiore assai di quello che si convenga, cerchi di sce- « marlo? Ma non sapete che Carmide mi ha qui trovato pur « questa mane a fare de' gran salti? Così è veramente, soggiunse « Carmide: e certo che al principio rimasi stupido, e dubitai che « tu fossi impazzito. Nondimeno dopo che da te ascoltai certe cose, « come queste che ora vai dicendo, ancor io giunto a casa (in vero « non saltava, perchè ciò non ho imparato giammai), ma giuocava « colle mani in quel modo che già mi fu insegnato (1) ». Platone di lui discepolo loda pure la danza come utilissimo esercizio nella repubblica; ne determina le regole, nella guisa che fatto aveva della musica e della poesia; ed altrove si lagna delle innovazioni che a suo tempo state erano in essa introdotte: e ben con ragione, perciocchè tali innovazioni provenivano dal raffinamento di una voluttà squisita e vituperosa. Finalmente non debb' ommettersi che alle donne che riportata avessero la palma nelle danze, concedevasi lo stesso

(1) *Xenoph. Convivium*, *cur. Henr. Stephano* Quest' esempio di Socrate fu imitato da uno de' moderni filosofi. Scaligero, il padre dell' erudizione e della dottrina, dopo d' avere scritta una dissertazione intorno alla danza *Pirrica*, fu spinto dall' amore dell' antichità al segno di danzare egli stesso. Certo che esser doveva un grazioso spettacolo il vedere quel venerando dottore coll' elmo in testa, e col brando nell' una mano muoversi sulla scena dinanzi all' Imperatore Massimiliano ed a tutta la corte augusta, e riscuoterne vivissimi applausi. *Chossard*, *Fêtes etc.*, Tom III. pag. 254. Nota (*a*).

onore che agli eroi ed ai vincitori nelle gare Olimpiche, l'onore cioè delle statue e de' monumenti (1).

Definizione, precetti e divisione della Danza.

Definizione della danza

Dalle cose poc'anzi dette apparisce chiaramente che la danza, come la poesia, la musica, la pittura e la scultura, non è che un'arte d'imitazione, e ch'essa perciò ha per iscopo quello di esprimere le diverse azioni degli uomini e le varie loro passioni, servendosi a tal oggetto dei gesti e dei movimenti del corpo, cui sottopone ad una regolata ed armonica cadenza. Tale è pure la definizione che ci vien data da Platone, da Aristotile e da Plutarco. Laonde non senza ragione Simonide chiamava la danza una *muta poesia*, e la poesia una *danza eloquente*. I Greci condotta aveano quest'arte a sì alta perfezione, che i più valenti scultori facevansi ne' pubblici spettacoli a studiare ed a ritrarre le varie attitudini de' ballerini; essendo eglino persuasi, non potersi prendere altronde più acconci modelli per l'imitazione degli umani affetti. Ateneo anzi afferma che ogni azione nelle imagini stata era anticamente misurata col numero e col movimento della danza, e che di poi quasi a vicenda le più belle statue servito aveano di modello alle persone danzanti (2). Che però gli accademici Ercolanensi non dubitarono di affermare, essere le statue degli antichi *altrettante reliquie de' balli* (3). Ma

(1) Il capo XXV., libro IV. dell'Antologia contiene varj epigrammi sulle imagini delle più insigni danzatrici. Tale è il seguente, che giova di qui riferire, secondo la traduzione letterale, quasi per saggio. Esso fu scritto da Leone Scolastico per la statua eretta in Bizanzio ad una ballerina:

Son Bizantina Elladia, e qui son posta,
Dove nella stagion di Primavera
Alle danze frequente il popol corre:
Dove appunto la Terra dallo Stretto
Divisa vien. Perchè l'opposte parti
Ambe fecero a' nostri balli applauso.

(2) *Deipn.*, lib. IV. pag. 629. B.
(3) *Pitt. ant. d' Ercol.* Tom. III. pag. 54 (5).

prima d'innoltrarci nei precetti e nelle varie specie di quest'arte, conviene rintracciare il metodo con cui i danzatori per mezzo dei gesti e de' movimenti del corpo rappresentassero gli umani affetti, e tante e sì diverse azioni. Intorno alla quale ricerca non abbiamo che il solo Plutarco, che somministrar ci possa qualche lume. Egli pertanto nella quistione XV. dell'ultimo libro de' suoi *Simposiaci* divide la danza in tre parti, cioè nel *passo* o *moto*, chiamato dai Greci φορα, nella *maniera* o *figura*, detta σχῆμα, e nella *mostrazione*, δεῖξις. Quest'autore poi (essend' egli d'avviso che la danza sia l'unione di varj movimenti e di varie pause, siccome l'armonia non è che la composizione de' differenti suoni e dei loro intervalli) dice che il *passo* è un movimento atto a rappresentare qualche azione o qualche affetto; che la *figura* è la disposizione o l'atteggiamento del corpo che termina il *passo*, come allorquando i danzatori si arrestano e stanno immoti, prendendo l'attitudine o la figura di Apolline, di Pane o di una Baccante; che in fine la *mostrazione* non è propriamente un imitare, ma una semplice e vera indicazione delle cose, per esempio del cielo, della terra, degli spettatori e simili; indicazione che viene eseguita per mezzo dei movimenti dalle cadenze regolati. Plutarco tenta d'illustrare tutta questa dottrina con un paragone preso dalla poesia: perciocchè nella stessa guisa che i poeti, allorchè vogliono dipignere od imitare, fanno uso di espressioni figurate o metaforiche, ed al contrario non si servono che di nomi proprj, allorchè indicar vogliono semplicemente le persone e le cose; così i danzatori si servono dei gesti, delle figure e degli atteggiamenti per imitare, ma solo di semplici segni o dimostrazioni per accennare persona o cosa alcuna.

Parti della danza

La danza dei Greci non solo univa la leggiadria e la compostezza, ma aveva altresì per iscopo l'instruire dilettando. Luciano perciò voleva che nell'ottimo danzatore tutte fossero riunite le perfezioni sì dell'animo che del corpo. E quanto all'animo, egli esige che il danzatore instruito sia nella musica, nel ritmo, nella geometria, nelle filosofiche discipline ed in quella parte della rettorica in cui trattasi dei costumi e delle passioni; che dalla pittura e dalla plastica si faccia a prendere l'eleganza e la convenevolezza, sì che sembri emulare Fidia ed Apelle: esige inoltre ch'egli abbia propizie Mnemosina, e Polinnia figliuola di lei, che la vasta sua intelligenza abbracci, come quella del Calcante di Omero, il passato, il

Scopo della danza l'istruire dilettando

Studj del danzatore

presente e l'avvenire; che tutti conosca gli avvenimenti sì della mitologia che della storia; e che finalmente abbia dell'arte sua una cognizione sì profonda che nulla giammai imaginar egli possa che conforme non sia al decoro delle attitudini, ed alla verità degli umani costumi (1). Quanto al corpo, lo stesso Luciano vorrebbe che quello del danzatore andasse del pari col modello di Policleto (2). « Imperocchè non sia, (egli dice), nè troppo lungo od alto oltremodo, nè di bassa statura che ad un nano assomigli, ma di una giusta ed esatta proporzione; nè pingue troppo, poichè non riuscirebbe gradevole all'occhio; nè magro eccessivamente, sicchè presenti l'imagine di uno scheletro o di un morto (3) ». Egli vuole ancora che il danzatore appaja di una somma mobilità dotato; che il corpo di lui sia ad un tempo sciolto, dilicato e robusto, onde possa opportunamente piegarsi, ed all'istante, se fia d'uopo, star fermo sui piedi, e come da noi dir suolsi, *cadere ritto a piombo.*

Corpo del danzatore

Ma i Greci nella danza erano specialmente del decoro osservanti. « Si sa (dice Winckelmann) quanto grave fosse il portamento delle donne Ateniesi, espresse da Filostrato colla parola Τ..σεμνος,

Decoro nella danza

(1) Non dee far maraviglia che tanto Luciano esigesse dai ballerini; perciocchè a' tempi di lui la danza abbracciava tutte le parti della tragedia e della commedia, e perciò i compositori erano ad un tempo poeti, musici ed attori. A' giorni nostri il poeta non è musico, il musico non è giammai poeta, ed i danzatori, trattone pochissimi, non sono mai nè musici, nè poeti. V. *Chaussard*, *ibid.* pag. 276. Nota (*a*).

(2) Questo celebre scultore aveva formata una statua sì perfetta in tutte le sue proporzioni, che venne chiamata il *canone*, o sia il *modello* per eccellenza.

(3) Luciano riferisce a questo proposito alcuni motti degli Antiochesi, che pieni di spirito e di gusto per la danza non perdonavano a difetto alcuno. Un danzatore di piccolissima statura essendosi presentato sul loro teatro in atto di rappresentare la parte di Ettore, essi gridarono ad una voce: *Dov' è dunque Ettore? Questi non è che Astianatte.* Ad un altro attore di enorme grandezza che stava rappresentando Capaneo nell'atto di dare l'assalto alle mura di Tebe, *stendi le gambe per di sopra*, gridarono, *tu non hai bisogno di scala.* Ad un altro soverchiamente grasso che si sforzava di fare de' gran salti, *di grazia*, dissero, *abbi riguardo al Timelo*; perciocchè il *Timelo* era un quadrato della forma di un altare, su cui si facevano le danze, e su cui cantavano i cori. Un altro, al contrario, di meschinissimo aspetto venne da essi pregato ad avere cura della propria salute, come se fosse infermo.

« la quale appresso di lui è il predicato e il distintivo di una « Ateniese. Questa compostezza vedesi osservata dagli antichi sino « nelle figure che ballano, alla riserva delle Baccanti . . . . . La « modestia nelle danze dei Greci scorgesi espressa in diverse statue « di donne leggermente panneggiate, le quali al solito non son cinte « nè sotto il petto, nè intorno ai fianchi; e quand'anche vi man- « cano le braccia, apparisce nientedimeno che si tirassero dolce- « mente e con vaghezza la veste con una mano sopra la spalla, « alzandola con l'altra sin sopra le gambe (1) ». Forse una conseguenza del decoro è ciò che da Eustazio vien affermato negli Scolj al XVIII. dell'Iliade, cioè che anticamente gli uomini danzavano dalle donne divisi, e che Teseo fu il primo che danzar facesse insieme le vergini e i giovinetti ch'egli salvato avea dal labirinto. Nella più parte dei monumenti di fatto, quando si eccettuino i Baccanali, veggiamo per lo più le sole donne in atto di ballare. Luciano fa pur qualche cenno dei difetti in cui a'suoi tempi cader soleano per ignoranza alcuni ballerini, e cui egli chiama enormi *solecismi* (2). « Gli uni (dic'egli) fanno movimenti falsi, e che non « hanno *alcuna relazione colla corda*, siccome dice il proverbio (3); « giacchè il loro piede marca un tempo della misura, mentre un

(1) *Monum. etc.* Tom. I. pag. XLVII. I Greci volevano compostezza non nel viso soltanto, ma in ogni movimento del corpo; sicchè il camminar velocemente era presso di loro contrario al decoro. « Pretendevano i Greci « (dice lo stesso Winckelmann) di scoprirvi una specie di ferocia e d'al- « terigia; quindi è che Demostene riprende Nicobulo di questo modo di « camminare, unendo poi insieme il parlare con arroganza ed il cammi- « nare con velocità. In conformità di quel modo di pensare credevasi ar- « guire dal moto grave di una persona l'indole magnanima del suo spirito ».

(2) Luciano per *solecismi* intende i gesti opposti al senso o contrarj alla verità. Tale fu quello di un certo attore, di cui parla Filostrato nella vita del sofista Polemone. Quest'attore declamando sul teatro di Smirne nelle feste di Giove Olimpico gridava, *oh Giove!* accennando la terra; *oh terra!* alzando gli occhi al cielo. Polemone, che presedeva ai giuochi, lo discacciò dal teatro, dicendo che faceva *de' solecismi* colla mano.

(3) Proverbio tratto dalla musica, e dicevasi propriamente di coloro che toccavano una corda in vece di un'altra, in guisa che il loro canto non avea alcuna relazione colla corda toccata. È da notarsi che tanto i sonatori per la danza, quanto i maestri di musica nell'orchestra avevano sotto il piè destro un crotalo, con cui battevano la misura.

« altro ne viene marcato dal *ritmo* (1). Alcuni altri osservano bensì « la misura, ma nelle loro azioni confondono le epoche, ed esprimono fatti che accaddero o prima o dopo del soggetto da essi « rappresentato; siccome vidi io stesso un giorno farsi da un attore, « il quale danzava la nascita di Giove, e dovendo rappresentare « Saturno che divora i proprj figliuoli, danzò per errore le sventure « di Tieste, ingannato dalla somiglianza de' soggetti ».

Divisione delle danze

Fin qui parlato non abbiamo delle danze che in generale: vuole ora l'ordine delle cose che di esse ci facciamo a ragionare distintamente, accennandone le specie. Ma cosa presso che infinita sarebbe il voler tutte descrivere le varie danze dei Greci. Il Meursio ne annovera ben cento ottantanove, cui ha in ordine alfabetico disposte, e di alcune delle quali non ha raccolto che il nome (2). Non essendo però l'oggetto nostro quello di scrivere un trattato di quest'arte, nè quello di entrare in minute ricerche, non altro faremo che discorrere intorno alle principali specie, stendendo altresì un velo sulle danze *frigie*, che proprie erano della più sfrenata ebbrezza de' convivj, e sulle *afrodisie* ed *itiphalliche*, da cui rifuggono la verecondia e la castigatezza de' costumi. Le danze dei Greci pertanto,

(1) Il ritmo della musica antica non è altro che la misura della moderna. Esso era marcato colla *κρουπεζα*, cioè colla battuta a tempi determinati, e da ciò si rendea ancor più sensibile lo sbaglio del danzatore.

(2) *Orchestra, sive de saltatione veterum*, *in Gronov. Antiquitat.* Vol. VIII. Il Meursio però non entra in alcuna maniera nell'arte, appagandosi di riferire le varie autorità che ne riguardano le specie. Prima del Meursio già trattato avea della danza degli antichi Giulio Cesare Scaligero nel primo libro della sua Poetica; ma questi ebbe di mira specialmente la danza teatrale, e non fece delle altre che appena qualche cenno. Anche il Mercuriale ne parla nella sua *Ginnastica*, ma in maniera assai confusa ed indigesta. Pochissimi lumi possono pur trarsi dall'*Agonistica* di Pietro *Du Faur*, non avend' egli sparsa la sua opera che di poche e generali nozioni. Il Chaussard nella sua opera delle *Feste e Cortigiane della Grecia* non ha fatto che copiare Luciano, Polluce, Ateneo e Meursio. Fra' moderni nessun'autore ha trattato questa materia meglio di M. Burette. *Hist. de l'Acad. R. etc.* Vol. I.; giacchè anche il Montfaucon non si è in quest' argomento trattenuto quanto sarebbe stato a bramarsi. Nè molto sussidio trarre si può dalle opere di Cahusac, dell'Aunaye e di altri più moderni; la cui erudizione non fu sempre attinta a' fonti bastevolmente puri.

considerate partitamente, possono dividersi in tante specie quanti sono i caratteri che le distinguono. La misura e le cadenze di alcune venivano regolate ora dal solo canto, ora dal suono del flauto o della lira: altre erano sostenute dalla sinfonia o dalla consonanza di più stromenti, ed altre non erano accompagnate nè dal canto, nè da stromento veruno: le une apparivano gravi, serie e modeste; le altre gaje, leggiadre e voluttuose. Taluna non era che da un solo attore sostenuta, tal altra molti ne richiedeva. Questa veniva eseguita più coi piedi che colle mani; quella al contrario consisteva pressochè tutta nel movimento del volto, delle braccia e delle mani. Alcune prendevano il nome dal ritmo o metro che ne regolava i passi, e quindi dicevansi *dattile, spondaiche*, *giambiche*, *molossiche* e simili, secondo la misura delle cadenze nella musica o dei piedi nella poesia; altre dal paese dove aveano avuto origine chiamavansi *frigie*, *tracie ec.*; altre *batillie*, *piladie ec.* dal nome dell'inventore; ed altre finalmente *apollinee*, *dionisiache* e simili dal nome della Deità cui erano sacre. In Atene, secondo Plutarco, alcune danze traevano il nome persino da private famiglie, in onore de'cui avi o delle cui cospicue gesta state erano instituite. Ma le danze considerate relativamente all'uso, ci offrono una generale e più agevole divisione, secondo ch'esse erano destinate o alle cerimonie della religione, od agli esercizj della guerra, od agli spettacoli del teatro, o finalmente alle nozze, alle feste od a geniali intertenimenti. Le danze dei Greci pertanto possono dividersi in quattro specie, cioè in sacre, in guerriere, in danze di teatro, ed in dimestiche o di famiglia.

Caratteri distintivi delle danze

Danze sacre.

La danza andò sempre progredendo accoppiata colla musica; e perciò quest'arti vennero ambedue presso i Greci sin dalla più remota antichità ammesse a decorare le cerimonie religiose. Imperocchè i Greci erano persuasi di non poter esprimere agl'Iddii il rispetto, la confidenza e la gioja, che dalla confidenza non va mai disgiunta, in maniera più acconcia ed agli Iddii stessi più gradevole, che fa-

La danza fra le cerimonie religiose

cendo uso dei concertati movimenti del corpo (1). Quindi è che presso Ateneo un antico poeta fa che balli anche

Il padre de' mortali e degli Dei (2).

I Greci reputavano anzi il ballo di sì grande importanza nella religione, che per dinotare il delitto di coloro che ardivano di scoprire i misterj, facevano uso del vocabolo ἐξορχεῖσθαι, *uscire della danza*, o *danzare fuori di cadenza*. Laonde in ragione degli altari che andavano a nuove Deità innalzandosi, venivano ad un tempo instituite nuove danze per decorarne il culto; talmente che può dirsi che tante fossero le danze sacre, quante erano le Deità e quanti gli

(1) Pitagora ed altri antichi filosofi indagando la prima origine delle danze sacre han creduto di trovarla nell'idea che gli uomini si erano fatta della Divinità; perciocchè siccome essi riguardavano la Divinità come l'armonia del mondo, così pensato avevano di non poterla meglio onorare che con danze ben regolate, le quali sembravano loro un concerto od un accordo delle divine perfezioni. Ma omettendo le opinioni dei filosofi, è cosa certissima che la danza ebbe luogo nelle cerimonie sacre di tutt' i popoli antichi Gli Ebrei dopo il passaggio del mar Rosso resero grazie al Signore con canti e con danze (*Exod.* cap. XV. v. 20). Mosè rimproverando (*ibid.* Cap. XXXII. v. 18 e 19) la loro idolatria, dice che essi con cantici e con balli accompagnavano i sacrificj cui andavan facendo al vitello d'oro; costume cui forse aveano appreso nell' Egitto. Nel capo XI. de' Giudici la figliuola di Jefte fassi a celebrare la vittoria del padre danzando e cantando. Nel capo XXI. dello stesso libro i Beniamiti si dispongono a rapire le figlie di Silo nell'occasione che queste celebrerebbero coi balli un' annua festa solenne. Nel capo VI. del libro II. dei Re David vestito dell' *ephod* precede il popolo d'Israele danzando dinanzi all' arca. Gli antichi Indiani adoravano il Sole volgendosi verso l' oriente, e danzando in profondo silenzio, quasi che imitar volessero i movimenti di quest'astro.

(2) Indotti da questo principio, i sacerdoti della Grecia erano talvolta di buona fede persuasi che la Deità, cui essi adoravano danzando, gli agitasse internamente con tremiti violenti, cui davano il nome di *sacro furore* I loro occhi s' infiammavano; i contorcimenti i più rapidi succedevano alla danza misurata. Che non può mai la forza dell' immaginazione? I sacerdoti allora si credevano veramente inspirati: il popolo raccoglieva le loro parole come oracoli; ed alcune cose per avventura accadute bastavano per istabilire la stravagante credulità degli uni, e la matta superstizione degli altri. Chauss. *ibid.*, pag. 295.

Danze sacre, di due specie

attributi di ciascuna di esse. Tutte queste danze nondimeno possono ridursi a due classi generali, a quelle cioè che non altro esprimevano che un affetto, e generalmente la gioja; ed a quelle che presentavano l'imitazione degli attributi e delle gesta degl' Iddii e degli eroi.

Le danze della prima classe aveano luogo ne' sagrifizj, all' intorno delle are e dei simulacri, e formavano parte eziandio delle feste solenni, dei giuochi e degli spettacoli sacri. Ifigenia presso di Euripide avvertita da Agamennone del sacrificio che stava apprestandosi, *Padre mio*, soggiugne, *non danzeremo noi, cantando, intorno all' ara* (1)? E Admeto presso il medesimo autore ordinando una festa, comanda ch' essa celebrata sia con pubbliche danze. Ma siccome le danze di questa specie non offrono negli scrittori e nei monumenti grande differenza le une dalle altre, perciocchè consistevano presso che tutte in cori che si moveano o circolarmente o divisi a schiere, colle mani ora libere, ora intrecciate; così noi non faremo che qui accennarne le quattro principali. Parleremo dunque della danza *dedalea*, della *delia*, della *ginnopedica*, e finalmente della *ditirambica* o *bacchica*.

Danza dedalea

La *dedalea*, forse la più antica delle danze, così viene da Omero descritta nello scudo di Achille verso la fine del XVIII. dell' Iliade:

L' inclito zoppo ancor con arte molta
Vi finse un ballo a quel simil, che un giorno
Dedalo seppe ordir nell' ampia Gnosso
Ad Ariadna de le belle chiome.
Vaghi garzoni e verginelle gaje
Ivan danzando palma a palma strette.
Di sottil lino queste avean le gonne:
Per ben tessute giubbe e luccicanti
Quasi del biondo umor di Palla asperse,
Quegli apparian soave rilucenti.
Queste di fiori avean ricinto il crine,
E dall' argentea fascia aurate spade
A quei pendean (2). *Col ben istrutto piede*

(1) Servio nè commenti alle Georgiche di Virgilio dice che gli antichi *solebant aras Liberi patris, caeterorumque Deorum circumgyrare saltantes.*

(2) Il Winckelmann, non sapremmo da qual lezione indotto, parlando di questo luogo di Omero, dà le spade anche alle danzanti vergini.

Or si moveano lievemente in giro,
Quale un vasajo al mobil torno assiso
Con la man prova la girevol ruota;
Or a vicenda, in vario stuol divisi,
Feano carole. A la festosa danza
Molti sedeano spettatori intorno.
Ma due nel salto giovanetti esperti
Caracollando snelli in mezzo al coro
Parean col canto inanimar la danza.

Sembra che le danze da Vulcano effigiate prendessero norma dal canto dei saltatori, ivi collocati quasi per marcare la cadenza e la misura (1); e che i ballerini, dopo d'avere tutt'insieme danzato orbicolarmente, si dividessero in varie schiere, le quali prendendo le une colle altre diverse figure, rappresentassero in qualche maniera i tortuosi giri del labirinto di Creta (2). È fama che il ballo *dedaleo* stato sia per la prima volta celebrato da Teseo a Delo. Imperocchè Plutarco scrive che quest'eroe *navigando da Creta, approdò a Delo, dove avendo sacrificato al Nume, ed a lui dedicato il simulacro di Venere, cui egli avuto avea da Arianna, fece un ballo unitamente a' fanciulli; il qual ballo dicono che ancor di presente si fa da que' di Delo, imitando con esso i circuiti e le uscite*

Teseo inventore del ballo dedaleo

Questa spada, cioè la spada di Melpomene, musa tragica, *mi fa*, dice egli, *sovvenire di quelle vergini cisellate nello scudo di Achille che danzano con una spada al fianco.* Monum. cap. XVIII. Ma il pronome οἱ καὶ, *illi vero*, non lascia alcun dubbio intorno al senso del poeta, che le spade cioè pendessero dal fianco de' soli giovinetti. Quindi è che Eustazio spiega essere stata intenzione di Omero di qui esprimere le due danze, la pacifica e la guerriera, rappresentando la prima nelle leggiadre verginelle, la seconda ne' giovani armati.

(1) Che i due saltatori sieno stati quivi da Vulcano introdotti per marcare la cadenza, si rende probabile da ciò che racconta lo stesso Omero al principio del IV. dell'Odissea, dove descrivendo una festa data da Menelao in occasione di nozze dice, v. 18, che due saltatori, κυβιστητῆρε, facevano capitomboli in mezzo de' convitati, Μολπῆς ἐξάρχοντες, *dando principio e norma al canto.*

(2) Pausania, lib. IX., 40, dice che a' suoi tempi questo ballo vedevasi rappresentato in un marmo. Omero chiama il ballo di Arianna χορον, che propriamente significherebbe *contraddanza.*

del labirinto in una misurata maniera di mutazioni e di rivolgimenti. Questa sorta di ballo, come scrive Dicearco, da que' di Delo si chiama Gru. Egli ballò pertanto intorno all' altare Ceratone, il quale costruito era di corna tutte sinistre. Luciano, Esichio e l'autore dell' Etimologico danno pure a questa danza il nome di Γερανος, *grue*; e madama Dacier è d'avviso che la danza *dedalea* fosse così chiamata per la sua figura: essendo che il guidatore di essa andava piegando e rivolgendo in più maniere il coro o la schiera, onde imitare le tortuosità ed i varj giri del labirinto; nella stessa guisa che le gru, le quali volar sogliono in truppa, sono precedute dall' una di loro, che le guida, e fa sì che le altre la seguano formando sempre una curva od un cerchio.

Danze delie

In Delo erano pur in uso varie altre danze, dette *delie* dal nome dell' isola. Esse formavano la parte più lusinghevole delle feste ch' ivi in primavera celebravansi in onore di Apolline e di Diana cacciatrice (1). A tali feste accorrevano in folla non i Greci soltanto, ma ben ancora gli stranieri. Le teorie, o sacre deputazioni, vi apparivano colla più splendida magnificenza. Quell' isola era dai Greci reputata come l'asilo del tripudio e della pace, tutto ciò che richiamar potea le immagini della guerra vi era severamente sbandito. Callimaco dice che i corsieri di Marte non aveano giammai co' loro piè sanguinosi calpestato quel sacro terreno. Colà i più vaghi giovinetti, le vergini più leggiadre facevano pompa di loro bellezza; e colà le feste venivano sempre dai più felici imenei coronate. Dopo il sacrificio di un' *ecatombe* (2), le donzelle di Delo univansi alle avvenenti fanciulle scelte dalle diverse teorie e con esse intrecciavano vaghissime danze. In una di queste al suono del flauto e della lira rappresentavano i giri del labirinto di Creta, siccome farsi soleva nel ballo dedaleo: in un' altra, mentre i giovinetti intuonavano un inno a Diana, elleno scorrendo lievemente in giro andavano a vicenda coll' una mano appendendo una ghirlanda

(1) Le feste di Diana con danze simili alle *Delie* venivano celebrate in molti altri luoghi della Grecia: in Caria, borgo della Laconia, dove prendevano il nome di feste e danze *Cariatice*; in Patra, città dell'Acaja, dove Diana era chiamata *Laphria* dalle spoglie delle fiere, come cacciatrice, e dov' ella con abiti e atteggiamenti analoghi era, secondo Pausania, rappresentata in una statua d'avorio e di oro; in Atene ed altrove.

(2) *Homer.*, *Hymn. in Apoll.*, v. 57. *Corsin. in Marmor. dissert.* 6.

di fiori a quella statua di Venere, cui Arianna (siccome dicevasi) recata avea da Creta (1). Le vergini, che coll'agilità, colla leggerezza e colla decenza più si erano distinte, riportavano in premio corone d'ulivo e di fiori, e tripodi preziosi.

Danza ginnopedica

La *ginnopedica* era una danza ad Apolline ed a Bacco sacra, e da' Lacedemoni istituita in onore di que' loro cittadini che contra gli Argivi pugnando morti erano, a Pilea, secondo l'autore dell'etimologico, ma più probabilmente a Tirea, secondo lo Svida ed altri scrittori. Questa danza veniva eseguita da due cori di ballerini, l'uno di giovani, l'altro d'uomini già maturi. Gli uni e gli altri erano nudi, e danzavano cantando gl'inni di Taleta e d'Alcmanide, oppure i *Peani* dello Spartano Dionisodotto. I conduttori de' cori portavano sul capo corone di palma, dette *Tireatiche*, in memoria degli anzidetti cittadini a Tirea sul campo della gloria estinti. Sembra che in questo ballo i soli inni fossero ad Apolline sacri, che la danza, giusta Ateneo, fosse sacra a Bacco, e che avesse qualche somiglianza coll'esercizio della lotta conosciuta sotto il nome di Αναπαλη; essendochè i giovani co' loro movimenti figurati e colla cadenza de' loro passi presentavano un'imagine, direbbesi quasi addolcita, del *pancrazio*, o sia dell'unione della lotta e del pugilato. Questo ballo di fatto presso gli Spartani essere soleva come il preludio della danza *pirrica* o marziale.

Danze bacchiche

Le danze *bacchiche*, dette ancora *dionisiache* o *ditirambiche*, erano forse le più usitate, ma ad un tempo le più licenziose e le più concitate. Esse celebrarsi soleano allo strepito di sistri, di cembali, di timpani e di altri clamorosi stromenti, ed al canto de' ditirambi, specie di poesia lirica, ch'era sacra a Bacco, e che ammetteva ogni varietà di metri, ogni arditezza d'imagini, di affetti e di pensieri. Luciano divide le danze *dionisiache* in tre specie, Κορδαξ, Σικιννις, Εμμελεια, delle quali fa inventori i Satiri, ministri di Bacco; aggiugne poi che Bacco coll'uso di esse sommise e fece

(1) *Callim.*, *Hymn. in Del.* e Pausan. lib. IX. Callimaco verso la fine dell'inno a Delo parla di alcune danze, colle quali venivano rappresentati gli innocenti trastulli di Apolline ancor pargoletto. Tali danze si celebravano dai nocchieri ballando prima intorno ad un'ara, cui battevano colle verghe, e poi con regolati passi, e colle mani legate dietro al dorso facendosi a mordere la scorza di un sacro ulivo. V. Hesich. in Δηλος, e Spanh. *in Callim.*, tom. II., pag. 520.

mansueti i Tirreni, gl' Indi ed i Lidj. La danza *cordax* era di genere turpe e lascivo, quale conveniasi ad uomini ebbri e forsennati. Essa seguiva la cadenza del piede *trocheo*, la cui misura è di una lunga e di una breve, e perciò soleva essere sommamente rapida e concitata, essendo i passi continuamente alternati coll' alzare dell' un piede e col battere dell' altro (1). La *sicinnis* era una specie di danza *grottesca* che veniva eseguita da ballerini travestiti alla foggia di Satiri, di Sileni, di Menadi o di altre siffatte persone del corteggio di Bacco. Essa era accompagnata da canzoni il più delle volte libere ed oscene, e consisteva in salti d'ogni specie, in violente e guerresche attitudini, e nel ruotare de' pampani e dei tirsi (2). L'*emmelia* era una danza di venustà e di decoro ripiena, che aveva per iscopo le gentili ed oneste passioni, e presentava movimenti gravi e maestosi. Platone perciò esclude dalla sua repubblica i primi due balli anzidetti, come nè alla pace, nè alla guerra convenienti, ed atti soltanto a corrompere i costumi; ma loda sommamente l'*emmelia*, e commenda gli antichi, che coll' apporle un tal nome hanno voluto indicare ch' essa non mai andar dee dall' eleganza, dalla convenevolezza e dal decoro disgiunta.

Il cordace

La sicinnis

L' emmelia

Prima di andar più oltre gioverà il rappresentare nella Tavola 114, l' imagine di un ballo *delio*, quasi per saggio delle danze sacre, delle quali abbiamo finora parlato. La composizione è opera del valente signor pittore Angelo Monticelli. Le figure, tranne piccioli cangiamenti, sono prese dalla prima collezione de' vasi di Hamilton e dagli antichi bassi-rilievi. La scena è in un recinto del sacro bosco di Delo, e l' azione ci rappresenta la sacra cerimonia con cui davasi compimento alla solennità di Diana cacciatrice (3). Già le vergini della Dea seguaci gareggiato hanno nello scoccare il dardo. Dall' un lato vedesi l' antenna, sulla cui cima pende la trafitta co-

Tavola rappresentante la danza delia

(1) Cicerone, *de Oratore*, parlando del piede trocheo così si esprime: *Trochaeum autem, qui est eodem spatio quo choreus*, Cordacem (*Aristoteles*) appellat, *quia contractio et brevitas* dignitatem *non habent.* Tale è pure il sentimento di Quintiliano, lib. IX. cap. IV.

(2) Alcuni attribuiscono l' invenzione di questo ballo alla Ninfa Sicinnide, seguace di Cibele; altri a Sicinno, ministro di Bacco. Clemente Alessandrino ne fa inventore un Sicinno maestro dei figliuoli di Temistocle. V. Meurs., *De Saltat.*

(3) V. Meurs., *De Saltatione*, e Potter. *Arch. gr.* lib. II. cap. XX.

lomba, e più sotto è il bersaglio colla freccia che vi ha colpito nel centro (1). Ivi sta pure un drappello delle vergini saettatrici, due delle quali hanno il crine fregiato di una corona, premio della vittoria. Elleno sono rappresentate nella guisa che da Callimaco ci vengono descritte le Delie cacciatrici, che

. . . . L'intatto omero destro
Mostravan sempre e la mammella ignuda.

Dall' opposto lato è un coro di donzelle e di giovani, che col suono del doppio flauto, della lira, del sistro e della cornetta vanno accompagnando la danza eseguita da tre vergini, le quali tenendosi per le mani stanno in atto di muoversi dinanzi alla statua della Dea, ed intorno all' ara su cui fuma l' olocausto (2). Le loro attitudini sono

(1) La gara del dardo si faceva e contro di un oggetto mobile, e contro di un bersaglio fisso ed immobile, che per lo più essere soleva uno scudo. Omero nel XXIII. dell'Iliade, v. 812 parlando della gara degli arcieri così si esprime:

Achille poi di nera prua un pino
Lontano alzò nella marina sabbia,
E su la cima per un piè v' appese
Con sottil corda pavida colomba,
Ed agli arcier di saettarla impose.

Callimaco nel suo inno a Diana dice che anche questa Dea fe' prova dell' arco tirando al segno:

E quante volte, o Dea, l' arco d' argento
Ponesti a prova? Contra un olmo pria
Vibrasti il dardo, e poi contr' una quercia:
Il terzo saettar ad agil belva
Tolse la vita . . . .

Anche il Domenichino nella sua celebre dipintura della caccia di Diana pose un' antenna colla columba, cui fece bersaglio alla gara delle Delie cacciatrici.

(2) Callimaco (*ibid.*) dice che Diana stessa insegnò alle Amazoni una simile specie di danza in giro, tramutando loro in petto il *cuor selvaggio*:

Le Amazoni di guerra ognor bramose
Ti alzaro un giorno sull' Efesia sponda

leggiadre e gravi ad un tempo, quali convengonsi alle seguaci di una vergine Diva, le loro vesti lunghe e doviziose, quali essere solevano generalmente nelle danze *pudiche* ed *emmelie* (1). E non molto da queste dissimili sono appunto e le vesti e le mosse delle cinque fanciulle effigiate in atto di danzare l'*emmelia* in un bassorilievo di marmo pentelico, già alla villa Borghesi appartenente.

Danze sacre d'imitazione

Le danze della seconda classe, quelle cioè di pura imitazione, consistevano in cerimonie religiose, e nella rappresentazione delle gesta e degli attributi delle Deità e degli Eroi, siccome si è già accennato. Esse avevano luogo specialmente nelle feste rappresentative, e nella celebrazione de' misterj. Apulejo, testimonio delle feste bacchiche, afferma d'aver veduto nei travestimenti che vi si praticavano, uomini calzati con pianelle dorate, abbigliati con ricche vesti e con preziosi ornamenti, portando i capelli rilevati sul vertice del capo, e colla mollezza de' loro movimenti rappresentando il femminil costume. Tali uomini non erano che le imagini dei Genj. Ma nelle feste e nei misterj di Bacco andava ancor più oltre l'imitazione; imperocchè i seguaci di quel Dio si travestivano sotto varie

Di faggio un simulacro: e Ippona empiea
Il sacro ministero. Esse, o Reina,
A te dinanzi pria guerresco ballo
Fer co gli scudi; e poi leggiadra danza
Disposer carolando in vasto cerchio.
D' argute canne un sottil suon segnava
Il battere de' piè con giusto accordo.

(1) Gli antichi ne' balli pacifici facevano generalmente uso di vesti larghe, lunghe e sottili. Svetonio dice che Caligola *cum palla, tunicaque talari canticum desaltavit.* E Clemente Alessandrino (*Paed.* II., 10) parlando delle vesti lunghe, che col loro strascico sono d'impaccio al moto de' piedi, dice che i ballerini ed i pantomimi usavano *ἀποῤῥέουσαν τὴν ἐσθῆτα, diffluentem vestem.* Forse la ragione di tal costume era, perchè le danzatrici nel muoversi presentar potessero un bell' ondeggiamento di pieghe, e belle attitudini di braccia, sollevando dilicatamente colle mani il lembo della veste: cosa tanto più conveniente alle vergini, quanto che Platone voleva ch'esse non danzassero giammai colle mani vote. Il *calatismo* di fatto, la *pinacide*, il *cernoforo* erano specie di balli, in cui le danzanti portavano colle mani *canestrini*, *dischi*, *bacili* ed altri simili arnesi.

forme e stravaganti (1). Vi si vedevano (gioverà il qui ripetere ciò che detto abbiamo altrove parlando del culto di Bacco) Fauni, Satiri, Pani, Sileni ed uomini femminilmente vestiti con tunica talare sparsa di macchie; alcuni strascinare i caproni per immolarli; altri con urli orrendi invocando Bacco lacerare coi denti le crude viscere delle vittime, strignere i serpenti colle mani, intrecciarli ai proprj capelli, cingerne il lor corpo con grande spavento degli spettatori: vi si vedevano in somma persone d'ogni classe e d'ambidue i sessi, mascherate pressochè tutte, coperte di pelli di cerviatto o di capriuolo, di pantere o d'altre bestie feroci, coronate di pampini e di edera, ebbre, o fingendosi tali, mischiare le loro grida col rimbombo de' timpani, de' sistri e di altri musicali stromenti, e col cupo suono degli otri e dei vasi; le une abbandonandosi a furiose convulsioni, le altre intrecciando danze militari, ma portando vasi in vece di scudi, ed alla foggia di aste maneggiando le fiaccole e i tirsi, ed insultando gli spettatori (2). Nella stessa guisa uomini e donne si travestivano ne' misterj Eleusini (3), in modo di figurare tutte le azioni di Cerere, di Proserpina e di Jacco (4); ed in simile guisa ancora le vergini Delie rappresentavano, danzando, gli infortunj di Latona. Vedevasi la Dea, figurata dall' una delle vergini, ora involarsi alla collera di Giunone, scorrendo lievemente sulla

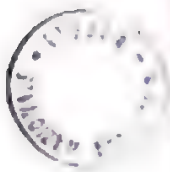
Danza d'imitazione ne' misterj

(1) Questa imitazione bacchica si praticava specialmente in Atene nelle grandi *Dionisiache*, in cui solevasi rappresentare il trionfo di Bacco. A queste danze davasi il nome di *Baccanali*, ed esempj di esse possono vedersi in tutte le collezioni di antichità. Bellissimo fra gli altri è il Baccanale del museo Pio Clementino, tom. IV., tav. 29 e 30, da noi altrove riferito.

(2) I Baccanti si facevano lecita qualsivoglia stravaganza e turpitudine, credendosi dal furore di Bacco invasi. A tal costume alludono i seguenti versi di Ovidio, *in Phaedra*, v. 47.

Nunc feror, ut Bacchi furiis Eleleïdes actae,
Quaeque sub Idaeo tympana colle movent;
Aut quas semideae Dryades, Faunique bicornes
Numine contactas attonuere suo.

(3) V. Sainte-Croix, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Religion secrète des anciens peuples etc.*

(4) V. Hamilton, *Collection of Etruscan, Greek etc. Antiquities etc.* Tom. III. pl. 47.

terra, ora arrestarsi immobile ed esprimere l'abbattimento del suo cuore. Celebre è pure la danza con cui a Delfo rappresentavasi ne' giuochi *Pitj* la pugna di Apolline col serpente Pitone. Essa soleva in cinque parti dividersi. Nella prima appariva il Nume stesso in atto di accingersi al combattimento spiando cautamente intorno: nella seconda egli facevasi a provocare il mostro: nella terza aveva luogo la pugna, che veniva espressa col metro *giambico*, allo squillare delle trombe e ad un certo stridore di denti, imitante il digrignare del mostro ferito dalle saette del Nume: nella quarta si rappresentava col metro *spondaico* e con libazioni e sacrificj la vittoria di Apolline: nella quinta finalmente si chiudeva l'azione con un ballo festoso, in cui fingevasi che Apolline danzasse in memoria del riportato trionfo (1).

Danza pitica

Nella Tavola 115 *num.* 4, è riportato un basso-rilievo rappresentante una danza bacchica che partecipa d'ambedue le anzidette specie, dell'emmelia cioè e della danza d'imitazione (2). Leggiadro è l'atteggiamento della prima Baccante, la quale nelle mosse e nelle vestì molto si assomiglia ad una vaghissima danzatrice del museo Ercolanense (3). La ninfa dell'opposto lato sta in attitudine di saltare tenendo nell'una mano un cerchio senza fondo, forse il *rombo*, che fra gli arredi delle Baccanti è nominato in un epigramma dell'Antologia (4). Essa ha la tunica stretta superiormente alle reni per mezzo di un laccio, giusta il costume delle antiche balle-

Danza bacchica in un basso-rilievo

(1) Jul. Scaliger. *Poetices*, lib. I. cap. XXII. e Polluc. lib IV. cap X sect. V.

(2) Questo basso-rilievo sta intorno ad una piccola ara rotonda di marmo pentelico dell'altezza di 9 decim e 7 centim. L'ara apparteneva al museo Vaticano, donde fu trasportata a Parigi. *Monum. antiq. du Musée Nap.* Tom. II. pl 26.

(3) *Pitture ec.* Tom I Tav XVIII.

(4) Il *rombo* non dee confondersi col *cembalo*, ch'era un cerchio con una pelle tiratavi sopra, che si percoteva colla mano. Il cembalo avea tutt'all'intorno alcune laminette, affinchè quando veniva battuto o scosso in aria, variasse ed accrescesse il suono. Al *rombo* si attaccavano in vece alcuni sonagli, siccome può vedersi in uno di simili cerchj nel sacrificio a Priapo, che ci viene riferito dal Boissart e dal Montfaucon. Erano altresì in uso i *rombi* di bronzo, che solevansi percuotere con verghe di metallo.

rine, che generalmente essere soleano succinte (1). Elleno poi hanno i piedi nudi nella guisa che averli sogliono le Ninfe, le Grazie e le Ore (2). La Baccante di mezzo ha pure molta somiglianza con una figura del museo Ercolanense (3): tiene coll'una mano un vaso, forse il *prefericolo*, e coll'altra un *disco* o bacino in cui sono tre fichi, frutto sacro a Bacco (4). Quegli che porta il vaso sull'una spalla non è gran che diverso da un Fauno della villa Borghesi. La sua attitudine, non meno che quella delle due figure che stanno suonando, sembrano alquanto sforzate; tali essendo per lo più le mosse de' Baccanti, de' quali più o meno era proprio il furore cui esprimevano ben ancora collo scuotere del capo. Essi perciò coltivar soleano la chioma, onde colla capellatura svolazzante o lievemente aggruppata meglio presentar potessero il carattere lor proprio. Le Baccanti da Pindaro sono perciò dette *ῥιψαυχενες*, *scuotitrici di collo*; e tre azioni vengono loro attribuite, cioè di *saltare, fermarsi e dimenare il capo* (5). A maggiore dichiarazione di questo monumento, non per anco da alcun antiquario bastevolmente illustrato, crediam bene di riportare, Tavola 116 *num.* 5, un brano del famoso Baccanale più sopra accennato, e già da noi altrove riferito. La Baccante elevandosi sulle punte de' piedi, e gettando la testa indietro è in attitudine di danza concitata e violenta. Essa strigne coll'una mano il tirso, nella cui sommità si scorge la punta di ferro, siccome ci vengono descritti i tirsi nelle guerre indiche e giusta ciò che delle Baccanti ci viene da Luciano raccontato ch'esse cioè *snudano il ferro dalla sommità dei tirsi*; colla manca solleva leggiadramente le falde di un breve ammanto, che le s'inarca

Mosse de' Baccanti sforzate

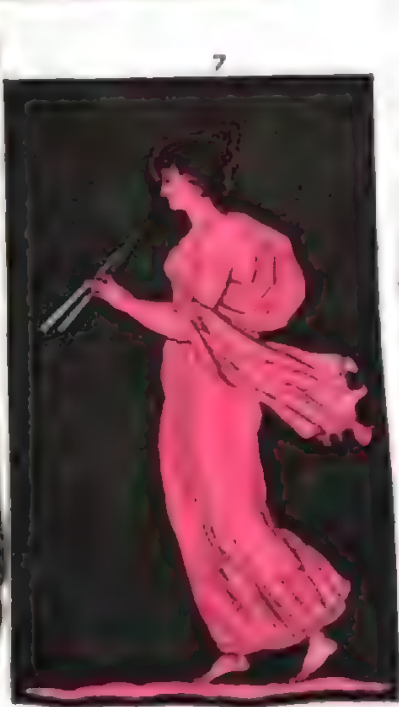
Baccanti del museo Pio-Clementino

(1) V. Winckelmann. *Monum. ant.* pag. 58.

(2) Tale costume di tenere i piedi scalzi era forse per mostrarne la bianchezza. Venere perciò è detta *αργυροπεζα*, *dai piè d'argento.*

(3) *Ibid.* Tav. XXII.

(4) A Bacco attribuivansi il ritrovamento e la coltura de' fichi. Egli perciò dai Lacedemoni, fu detto Συκιτης. *Ateneo*, III., 5.

(5) In alcuni monumenti di Baccanali si veggono scolpite le teste di leone, le quali *ci danno argomento*, dice il Visconti, *di quel furore, da cui comprese le Menadi, rendeansi più forti delle più forti belve, onde si vantarono in un epigramma greco di ritornar dalla caccia colle teste degli uccisi leoni.* Polluce poi IV., 104 parla di una specie di ballo assai concitato e spaventoso, che chiamavasi *il leone*. Veggasi la *Religione della Grecia*, pag. 480.

dietro le spalle. Un Fauno è in atteggiamento di danzare con lei il *cordace*: strigne colla destra una specie di verga pastoreccia; ha le chiome irte e coronate di pino, e le corna appena nascenti; dalle mascelle gli pendono due glandole prominenti, indizj dell'indole sua caprina (1).

Altre Baccanti

Dalle pitture dei vasi antichi sono pure tratte le due imagini, *num.* 6 e 7 della stessa Tavola 116, appartenenti ad una medesima composizione che rappresenta le orgie di Bacco. L'una è in atto di danzare sonando il cembalo; l'altra s'innoltra con leggiadre mosse della persona e con vago panneggiamento della tunica in atto di accompagnare l'orgia col suono delle tibie. Nella prima, non meno che in altre ballerine ancora, delle quali parleremo più sotto, deggiono notarsi le armille, ond'essa ha fregiate ambedue le braccia; costume che anticamente, secondo Isidoro, non era proprio che de' guerrieri, da' quali portavansi le armille come un premio di valore, ed un trofeo di vittoria. Le femmine ne fecero poi uso, ornandone non un braccio solo, siccome voleva l'antico costume, ma ambidue, e non con una sola, ma con due armille, e finalmente cignendone anche il collo del piede (2). La seconda ha i capelli negligentemente annodati sul vertice del capo; uso proprio non delle Baccanti solamente, ma ben ancora delle giovani Spartane, che affettavano un culto virile ed inelegante (3).

(1) Veggasi ciò che detto abbiamo nella spiegazione della Tavola 76. Luciano (*in Baccho*) parlando dei seguaci di Bacco che stavano in atto di ballare il *cordace*, così appunto si esprime: *Eran fra questi alcuni pochi giovinetti rusticani, nudi e ballanti il* cordace, *aventi code e corna, quali spuntano agli appena nati capretti.*

(2) V. Bellori, *Pitture del sepolcro de' Nasoni*, tav. 33. Montfaucon, tom. I. part. II. tav. 163. Mus. Ercol. tom. I. pag. 113.

(3) Orazio, Lib. II. od. II.

> . . . . *incomptam Lacaenae*
> *More, comam religata nodum.*

E Seneca, *OEdip.* 415, parlando di Bacco dice:

> *Spargere effusos sine lege crines,*
> *Rursus adducto revocare nodo.*

Danze guerresche.

Varietà delle danze guerresche e pirriche

Nell' articolo della *Milizia* noi già parlato abbiamo dell' origine e dell' uso della danza *pirrica*, o guerresca. Non ci rimangono quindi che poche cose ad aggiugnere alle già dette. Diversi nomi prendere solea la danza guerresca, secondo i luoghi dove celebravasi, ed altresì secondo le armi con cui veniva esercitata. *Cariatiche* perciò dicevansi le danze armate, che dagli Spartani si facevano a Caria; *Panatenee* quelle, in cui i giovinetti Ateniesi ballavano colle aste e cogli scudi nelle feste di Minerva. *Sifismo* chiamavasi il ballo che veniva eseguito colle spade, *bacchico* quello che si faceva co' tirsi con altri stromenti a Bacco sacri (1). Senofonte al principio del suo sesto libro delle imprese di

(1) La pirrica non era propria de' soli guerrieri, ma si faceva talvolta dagli uomini e dalle donne per un semplice e piacevole trattenimento, siccome osserva Sparziano *in Adr.*, c. 19, al qual luogo il Salmasio riporta quest' antico epigramma:

In spatio Veneris simulantur praelia Martis,
Quum se se adversum sexus uterque venit.
Foemineam maribus nam confert Pyrrica classem,
Et velut in morem militis arma movet.
Quae tamen haud ullo calybis sunt tecta rigore,
Sed solum reddunt buxea tela sonum.
Sic alterna petunt jaculis, clypeisque teguntur;
Nec sibi congressu vir nocet, aut mulier.
Lusus habet pugnam, sed habent certamina pacem,
Nam remeare jubent organa blanda pares.

Anche Apulejo, *Metam.* X., scrive: *Puelli, puellaeque, virenti florentes aetatula, forma conspicui, veste nitidi, incessu gestuosi, graecaniam saltantes* pyrrhicam, *dispositis ordinationibus decoros ambitus inerrabant; nunc in orbem rotatum flexuosi, nunc in obliquam seriem connexi, et in quadratum patorem cuneati, et in catervae dissidium separati.* Il ballo descritto sì da Apulejo, che dall' autore dell' epigramma sembra una specie di contraddanza. Veggasi il tomo V. delle *Pitture d'Ercolano*, tav. XLIX., dove è riportata una donna guerrescamente vestita ed in attitudine di danza *pirrica*.

Ciro così descrive alcune di siffatte danze nell'occasione di un'amba-
« sceria de' Paflagoni: Fatte le libazioni e cantato il *peana*, si alzarono
« primieramente i Traci, ed al suono del flauto si fecero a ballare
« armati, e ballando si movevano leggiadramente ed alti da terra, te-
« nendo le spade in mano. Uno di loro finalmente percosse un altro
« in guisa che tutti lo credettero ucciso; ma nel percuoterlo osservava
« misura ed arte. Allora i Paflagoni alzarono un grido. Indi l'uno
« spogliava l'altro dell'armi, e cantando il *sidalca* usciva fuori.
« Quindi alcuni altri Traci trasportavano quell'altro, come se morto
« fosse, sebbbene non avesse male alcuno. Fecersi poi innanzi i
« Magnesi insieme cogli Enianesi, ed armati rappresentarono quel
« ballo, cui chiamano *Carpea*. Questo ballo si faceva così. Uno di essi,
« deposte le armi, va seminando co' buoi sotto il giogo, e quasi tema
« d'essere offeso, si volge spesso addietro. Un ladro gli si accosta:
« ma non appena quell'altro lo scopre, che, riprese le armi, gli si
« fa incontro e combatte con lui dinanzi al giogo: e tutte queste
« cose si fanno alla misura del flauto. In fine il ladro lega colui,
« e via lo conduce insieme co' buoi. Il ladro talvolta è superato
« dal bifolco, e colle mani legate dietro la schiena è cacciato in-
« nanzi. Venne poi un Miso, che teneva un brocchiere in ciascuna
« mano, e ballava in guisa di rappresentare un guerriero che si
« difende da due nemici: talvolta portava i brocchieri in modo
« di schermirsi da un solo; e talvolta s'aggirava intorno e fa-
« ceva anco un salto, voltolandosi col capo in giù, e sempre coi
« brocchieri in mano; cosa che fu giudicata bellissima a vedersi.
« Finalmente ballò alla Persiana, e percuotendo l'un coll'altro i
« brocchieri si pose in ginocchio, e di nuovo balzò in piedi: e
« tutte queste cose si facevano pure al suono del flauto. Vennero
« in seguito i Mantinei ed altri Arcadi con somma eleganza armati,
« che s'innoltravano in cadenza, mentre il flauto sonava un ballo
« simile al ballo armato, ed all'istante si fecero a cantare il *peana*,
« danzando nella guisa che si usa nelle preghiere che si fanno agli
« Iddii. I Paflagoni vedendo tali cose, grandemente si maraviglia-
« vano come tutti que' balli si rappresentassero colle armi indosso.
« Onde il Miso accortosi di tanta loro maraviglia fece entrare una
« giovinetta danzatrice, con licenza di un Arcade, cui essa appar-
« teneva, guernita più leggiadramente che potè, e con uno scudo
« leggiero in mano. Questa ballò una *pirrica* con mirabile agilità.

Carpea, specie di ballo

« Per la qual cosa essendo da ognuno sommamente lodata, e di-
« mandando i Paflagoni, se anche delle donne valuti si fossero per
« combattere, fu risposto che appunto da quelle stato era il Re
« fuori degli accampamenti scacciato ». Quest' autore descrivendo le feste date a lui medesimo da Seuthe Re della Tracia dice, che dopo il convivio alcuni Cerasontini sonarono una marcia con pifferi e con trombe fatte di cuojo di buoi imitando la cadenza della lira, e che lo stesso Seuthe levandosi gettò un grido di guerra, e danzando imitò con somma leggiadria colui che schifa il dardo.

Da ciò che detto abbiamo sembra doversi primieramente dedurre che la più antica danza *pirrica* consisteva in passi ed in atteggiamenti formidabili e guerreschi, ed in esercizj militari, che venivano con somma rapidità eseguiti. Lucrezio parlando de' Cureti, che colla danza armata onoravano la madre degli Iddii, così descrive i gesti e i moti loro:

Hic armata manus (Curetas nomine Graii
Quos memorant Phrygios) inter se forte catenas
Ludunt, in numerumque exsultant sanguine fleti et
Terrificas capitum quatientes numine cristas (1):

nella guisa che facevasi da quegli antichi Cureti di Creta, allorquando per salvare Giove bambino

Armati in numerum pulsarent aeribus aera.

Danza dei Cureti e Coribanti

Tale danza adunque consisteva non soltanto nel guerresco movimento dei passi e nello strepito numeroso delle armi, ma eziandio ne' ritmici movimenti di tutta la persona, e specialmente nello scuotere del capo, che ancor più maestoso e terribile si rendea pe' cimieri di crini e di piume fregiati. I Cureti perciò, secondo Strabone,

(1) Lib. II v. 629 *Questo costume di ferirsi nelle danze curetiche*, dice il chiarissimo Visconti, *non è osservato da' commentatori di Lucrezio. Orfeo chiama il Coribante* (Hymn. Coryb. v. 6).

Φοίνιον αἱμαχθέντα κασιγνήτων ὑπὸ δισσῶν

porporeggiante da' fraterni colpi.

furono detti anche Coribanti, *perchè nel danzare* camminavano *scuotendo il capo come se cozzassero* (1), ed in tali atteggiamenti stanno appunto i famosi Coribanti del museo Pio-Clementino (2). Dalle premesse osservazioni consegue in secondo luogo, che la danza *pirrica* divenuta a poco a poco mite, più gioconda e meno laboriosa, passò anche ne' civili e domestici trattenimenti; costumanza, ch'essersi dovea già introdotta a' tempi di Ateneo, giacchè questo scrittore riduce ad una sola le tre danze che proprie erano della poesia lirica. Di siffatta natura sembra che fosse la danza Spartana, detta ορμος, *catena* o *monile*. Essa veniva eseguita da un coro di giovani e di vergini che si tenevano alternamente per la mano in guisa di formare una catena. Il giovane conduceva la danza con un passo virile e bellicoso; la vergine lo seguiva con movimenti dolci e modesti, talchè questo ballo chiamarsi poteva, giusta Luciano, l'unione di due virtù, la forza e la continenza (3).

Danza ορμος

Danze di teatro.

Dappoichè Eschilo nella sua famosa tragedia intitolata le *Eumenidi* fece dall'averno sbucare ben cinquanta furie con altissimo spavento degli spettatori; e dappoichè egli adornò la scena di maschere, di macchine e di decorazioni d'ogni specie, vennero pure sul teatro

Origine della danza di teatro

(1) Coribante da κορυπτω, *cozzare*, cioè muovere il capo innanzi alla guisa di chi cozza.

(2) Tom. IV. Bassi-rilievi, tav. IX.

(3) Alcuni scrittori, e fra questi Ateneo, Eustazio e Meursio, pongono fra le danze militari anche la *Chironomia*, la quale, siccome suona il Greco vocabolo, tutta consisteva nei gesti delle mani, con cui esprimevansi i varj movimenti proprj della *pirrica*. Ma la *Chironomia* più che alla *pirrica* appartiene alla danza di teatro, essendo che in essa era riposta la principale abilità de' pantomimi. Ateneo fa altresì menzione di una danza, ch' eseguivasi dai cavalli; perciocchè egli racconta che due cavalli Sibariti ammaestrati al ballo avendo in un combattimento contro de' Crotoniati inteso il suono del flauto, si alzarono tosto su' loro piè di dietro per danzare, e rovesciando i loro cavalieri posero il disordine nell' armata. *Athen.* Lib. XII. cap. 3.

introdotte le danze (1). Esse nondimeno non furono giammai gran che differenti da quelle di cui abbiamo finora favellato, talchè può dirsi che le danze si sacre che guerresche a poco a poco non solo entrarono a far parte ne' drammatici trattenimenti, ma talvolta giunsero anche al segno di tutto usurpare il dominio sui teatri. Tali danze possono ridursi a quattro specie, che sono la *tragica*, la *comica*, la *satirica* e la *pantomimica*. Il signor Burette osserva opportunamente ch'esse avevano alcune circostanze comuni (2). Ed in primo luogo venivano tutte rappresentate su quelle parti del teatro che *timelo* ed *orchestra* chiamavansi. Secondo, ricevevano tutte la cadenza e la misura ora dal canto del coro, ora dal suono dei musicali stromenti, e specialmente de' flauti; più spesso dal canto e dal suono insieme uniti. Talvolta i musici per animare di più la danza solevano batterne la cadenza col piede munito di zoccoli di legno o di ferro, che da' Greci dicevansi *κρουπέζια*, *scabilla* da' Latini. Terzo, queste medesime danze, allorchè non formavano un semplice intermedio del dramma, o sia un ballo considerato nel suo stretto senso, erano sempre conformi all'espressione delle parole cantate dal coro, ed alle differenti passioni che dall'autore del dramma volevansi negli spettatori eccitare (3).

Divisione delle danze di teatro

(1) Lo scopo nostro non è quello di ragionare di tutte le teatrali rappresentazioni dei Greci. Noi anzi non favelleremo qui che della danza considerata nel suo stretto e proprio senso. Solo avvertiremo che Aristotile declamava contra l'abuso che a' suoi tempi stato era introdotto nella pompa e nelle decorazioni specialmente delle tragedie. *Eccitare*, dice egli, *il terrore colle decorazioni dimostra ben poco gusto per l'arte, e prova soltanto la profusione di chi dà lo spettacolo*: parole che pur troppo applicarsi potrebbero a molti spettacoli dei nostri giorni (*Poet.* cap. 14, pag. 98. *Harl.* cap. 15, pag. 230, vol V. *Opp. ed.* Buhle). Chi fosse vago di vedere questa materia dottamente trattata, potrà consultare Rochefort, *Mém. sur l'objet de la tragédie chez les Grecs*, nelle *Mém. de l'Acad. des Inscriptions*, tom. XXXIX., pag. 146. Brumoy nel suo *Théâtre des Grecs*, seconda edizione, tom. II. pag. 253; il Quadrio, *Storia ec. d'ogni poesia ec.* Barthélemy, *Voy. du jeun. Anachar.* VII., 209; l'*Atheniensische Briefe*, tom. I. pag. 539, colle osservazioni di Jacobs; il Bulengero, *De Theatr. ec.*

(2) Hist. de l'Acad. Roy. des Inscript., tom. I. pag. 124.

(3) Luciano dice che anticamente il medesimo attore cantava, e ad un tempo danzava; ma che siccome più volte avveniva che il movimento impedisse la respirazione, così trovossi poi cosa assai più opportuna di far cantare gli uni, e danzare gli altri.

Danza tragica

La danza tragica ebbe pure il nome di *emmelia*, col qual vocabolo indicare volevasi il suo vero carattere, la convenevolezza e la gravità. Essa coi gesti e colle mosse accompagnava i varj sentimenti del coro. Tali sentimenti consistevano in preghiere agl' Iddii a favore degli innocenti e contra i malvagi, in lodi verso la virtù ed invettive contro del vizio, in esortazioni a tener in freno le passioni violenti, ed in simili altri nobilissimi affetti. (1). La danza tragica poi, secondo le varie figure, riceveva diversi nomi, molti de' quali ci furono da Polluce e da Ateneo conservati (2). Tali figure nondimeno erano generalmente di tre sorti. La prima dicevasi ζυγον, *giogo*, ed era allorquando i personaggi del coro facevano a tre a tre il loro ingresso sulla scena. La seconda chiamavasi στοῖχος, *ordine*, quand' eglino si movevano a cinque a cinque, il qual nome fu dato al coro per la somiglianza ch' esso, così movendosi, conservava cogli ordini militari. La terza era il coro *ciclico* o circolare, che ci viene da Senofonte rammentato (3).

Figure della danza tragica

Danza comica

La danza comica non in altro consisteva che nel *cordace*, di cui già parlato abbiamo. Essa era conforme alle mosse indecenti ed al licenzioso carattere degli attori comici, e non veniva generalmente eseguita che da persone abiette. Teofrasto perciò ne' suoi *Caratteri* pone la danza del *cordace* tra le azioni che distinguono un uomo sfrontato; e Demostene nella seconda *Olintiaca* colloca insieme la dissolutezza, l' ubbriachezza e la danza del *cordace*. È fama che Aristofane stato sia il primo ad introdurre sul teatro questa specie di danza, accomodandone il ridicolo al carattere mordace e satirico de' suoi drammi.

(1) Orazio nella sua Arte poetica così espone i doveri del coro:

Ille bonis faveat et concilietur amicis,
Et regat iratos, et amet peccare timentes;
Ille dapes laudet mensae brevis; ille salubrem
Justitiam, legesque, et apertis otia portis;
Ille tegat commissa, Deosque precetur et oret,
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

(2) Veggasi il Quadrio, *Storia ec.* vol III. pag. 340 e seg.

(3) Secondo Polluce, il coro era stato in Atene circoscritto a quindici soli attori, e ciò per evitare i disordini che nati erano dal coro delle cinquanta Furie di Eschilo.

Danza satirica

La danza satirica non era pure che la *sicinnis*, già altrove da noi mentovata. Essa sui teatri aveva luogo dopo la tragedia, e propriamente consisteva in una specie di *pastorale* atta a rallegrare gli spettatori ed a sollevarli dalla tristezza, dalla compassione e dal terrore; affetti proprj delle tragiche azioni: veniva per lo più eseguita da ballerini travestiti alla foggia di Satiri, di Sileni, di Menadi e di altri siffatti personaggi del corteggio di Bacco, che coi loro movimenti e salti liberi e grotteschi si facevano a dissipare la melanconia degli spettatori. Essa perciò non era sovente che la rappresentazione di un Baccanale.

Danza pantomimica

La danza *pantomimica* riuniva in se i caratteri delle tre anzidette. Dicevansi poi *pantomimi*, cioè *imitatori di ogni cosa*, que' ballerini, la cui arte consisteva nel rappresentare e quasi dipignere al naturale co' movimenti del volto, co' gesti, colle attitudini della persona tutte le azioni degli uomini, di maniera che senza il soccorso nè del canto, nè del suono, e senza profferire alcun vocabolo, parlar sapevano agli occhi, ed esprimere un' infinità di cose, che col discorso e colla scrittura avrebbero potuto appena significarsi. Tale è l' idea che di siffatta danza ci viene da Cassiodoro somministrata (1). Questa fra le danze era la più difficile, e di essa parla specialmente Luciano, allorchè vuole tanta filosofia e sì grande erudizione nel danzatore. Ma tale specie di ballo, come che propria anche de' Greci, soltanto sotto di Augusto fu al perfezionamento innalzata nei teatri Romani dai due celeberrimi pantomimi Pilade e Batillo; ed a Roma perciò più che alla Grecia appartengono le maraviglie che di essa si raccontano (2). Non è questo pertanto il luogo dove parlarne

(1) *Variar. lection.* lib. I. Epist. 20. Quest' autore, *ibid.* lib. IV. Epist. 51, ritornando sull' argomento della pantomimica, ne fa la seguente descrizione: *Pantomimo igitur, cui a multifaria imitatione nomen est, cum primum in scenam plausibus invitatus advenerit, adsistunt consoni chori diversis organis eruditi: tum illa sensuum manus oculis canorum carmen exponit; et per signa composita, quasi quibusdam litteris edocet intuentis adspectum: in illa leguntur apices rerum; et non scribendo facit, quod scriptura declaravit.* Luciano dice ancora essere stato proprio dei pantomimi il prendere all' istante diverse e contrarie forme, e quindi egli nella favola dell' Egiziano Proteo non altro ravvisa che l' emblema o l' allegoria di un eccellente pantomimo.

(2) L' abbreviatore di Ateneo, lib. I., così parla della pantomimica: *Quanto alla danza tragica, che fioriva a' tempi di Ateneo, fu intro-*

diffusamente, essendo scopo delle presenti ricerche le sole danze de' Greci. Gioverà anzi l'avvertire che anticamente le azioni pantomimiche non erano che da un solo e medesimo attore eseguite (1), e che ai Romani dobbiam pure l'origine de' balli composti di successive e moltiplici azioni rappresentate non da un solo, ma da molti pantomimi, o sia di que' balli in cui suolsi anche a' giorni nostri tutto esporre sulle scene un tragico od un comico avvenimento. Apulejo è forse il primo scrittore che distintamente parli di una truppa di pantomimi.

Danza delle Grazie

Nella Tavola 116 *num.* 4, è rappresentata una leggiadrissima danza delle Grazie, che sembra conforme ai balli che nei drammi

dotta da Batillo nativo di Alessandria. Seleuco dice ch' egli danzava secondo tutte le regole; ed Aristonico, che ha composto un trattato sulla danza, scrisse che Batillo e Pilade aveano composto questo ballo italico coll' unione della danza comica, detta cordace, *della tragica, detta* emmelia, *e della satirica che porta il nome di* sicinnis. Secondo lo stesso Ateneo, la danza di Pilade era magnifica, ὀγκώδης, cioè patetica e propria ad eccitare le lagrime; quella di Batillo era gaja e graziosa. Veggasi l'opera di M. De-Rivery, *Recherches historiques sur la danse des anciens.*

(1) *Idem corpus Herculem designat et Venerem, feminam et marem; Regem facit et militem; senem reddit et juvenem: ut in uno credas esse multos, tam varia imitatione discretos.* Cassiod. *ibid.* Quanto alle maraviglie che di quest'arte si raccontano, basterà il qui riferire due fatti accaduti al tempo di Nerone, e de' quali parla Luciano. Un certo Demetrio, filosofo cinico, andava dispregiando la pantomimica come un inutile accompagnamento della musica, a cui stata era congiunta per mezzo di attitudini vane e ridicole, onde sorprendere gli spettatori incantati dalla bellezza delle maschere e degli abbigliamenti. Un celebre pantomimo pregò il filosofo a non voler sì di leggieri condannare un'arte senza prima vederne gli effetti; e quindi, imposto silenzio alle voci ed agli stromenti, si fece a rappresentare gli amori di Marte e di Venere, esprimendo il Sole che gli scopriva, Vulcano che loro tendeva la rete, e tutto in somma esponendo quel mitologico e sì famoso avvenimento; e ciò con tanta verità che il filosofo non potè contenersi dal gridare ch'egli vedeva la cosa stessa, e non già una semplice rappresentazione, e che il pantomimo avea *le mani parlanti.* Dal medesimo Luciano abbiamo che un Re del Ponto trovandosi alla corte di Nerone, ed avendo veduto quel medesimo pantomimo esprimere sì bene qualsivoglia azione, lo chiese all'Imperatore in dono, dicendo che costui per mezzo de' suoi gesti avrebbe potuto servirgli d'interprete coi Barbari suoi vicini, la cui lingua non era da alcuno intesa.

servivano d' intermedio. Essa è tratta dal vol. IV., tav. 81 della collezione de' vasi di Hancarville. La danza, la musica e l'amore sono le tre cose più atte ad eccitare ed esprimere la gioja. L'Amore appare qui congiunto colla danza e colla musica che sono eseguite dalle Grazie stesse, alle quali le vesti leggerissime di cui vanno adorne, quasi nulla tolgono delle avvenenti forme, onde dimostrare ch' esse non possono giammai nascondersi, e che vengono ben tosto scoperte in qualunque luogo si trovino. Orfeo dà loro il titolo di *Madri della brillante gioja*; idea ridente, che tutta sembra in questo dipinto espressa, giacchè due delle Grazie danzano con Amore al suono d' uno stromento a corde toccato dalla terza. Il tripode, simbolo della presenza de' Numi, fa riconoscere la presenza delle amabili Dee quivi rappresentate. Esse hanno que' leggiadri capelli, pe' quali sono da Omero lodate, e dette *ἰσπλόκαμοι χάριτες*: le loro cinture sono sciolte, siccome le dipinge Orazio, *solutis Gratiae zonis*. La naturalezza della azione unita ad una somma semplicità basierebbe per farci in esse ravvisare le vezzose ancelle di Venere; ma siccome elleno erano quasi sempre unite alla loro Diva, così veggonsi qui congiunte col pargoletto di lei figlio, che le rende ancor più belle; mentre egli medesimo riceve ad un tempo da esse più leggiadri vezzi. Quest' Iddio fa muovere una specie di nacchere, il cui suono accordato con quello del tripode marca la misura e la cadenza (1).

(1) Nelle pitture Ercolanensi veggonsi varie danzatrici con vesti ed attitudini non molto dissimili da quelle delle Grazie qui descritte. Da un luogo di Polluce, IV, 95, dove parlasi di un ballo, che presso gli Orcomenj nella Beozia eseguivasi da donzelle vestite alla foggia delle Grazie, sembra potersi congetturare che la danza delle Grazie fosse rappresentata da femmine ignude che tenevano soltanto con vaghi atteggiamenti un gran velo o *palla*. Seneca, *De Benef.*, I., 3, dice che le Grazie si dipingeano *solutae, ac pellucida veste*. Senofonte nel *Convivio* fa pur menzione del ballo delle Grazie, scrivendo che il convito riusciva più giocondo, allorchè era accompagnato da una danza con quelle figure o posizioni, in cui le *Grazie*, le *Ore* e le *Ninfe* si dipingono. Ma tali Deità sono appunto per lo più effigiate nude con un semplice panneggiamento, come veggonsi le Grazie in questa dipintura. Ed in simile maniera da Apulejo, *Metam.* X, è rappresentata Venere, di cui sono ancelle le Grazie. *Qualis fuit Venus, cum fuit virgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa; nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem.* Apulejo dimostra ancora come il vento dolcemente scherzando movesse quel sottil velo. V. *Mus. Ercolan* pitt. I., pag. 101 (2), ed. Hancarv. vol. IV. pag. 57.

Varie danzatrice di teatro

Alle danze di teatro appartengono altresì le figure *num.* 1, 3, 5 e 7 della Tavola 115. La prima è tratta dalle pitture d'Ercolano (1). L'edera, ond'ha ricinte le annodate chiome; la pelle di pantera o d'altra belva, che dal sinistro omero le svolazza sotto il braccio destro; i *cimbali* od altri siffatti stromenti alla foggia di piattelli concavi (2), cui sta battendo l'uno contra l'altro, sono attributi proprj delle Baccanti; ma la *palla* o l'*amiculo* ond'è con dovizioso panneggiamento vestita (3), ed i *calcei* o calzari non dissimili dalle nostre pantofole ben la distinguono per una danzatrice da teatro (4). Dalle anzidette pitture è parimente tratta la danzatrice *num.* 3. Essa sta ivi in atto di fare con un'altra ballerina un grazioso svoltamento, toccandosi l'una l'altra vezzosamente le dita. Gli Spartani ancora, secondo Luciano, aveano una specie di ballo, cui davano principio con un intreccio e con una mossa alla foggia di lotta, strignendosi l'un l'altro coll'estremità delle dita. La sua veste è amplissima, ma sottile e quasi trasparente (5). Ha le *solee* ai piedi con elegante intreccio di nastri (6). Le danza-

(1) Tom. I. tav. XXI. Noi ci lusinghiamo che i leggitori sapranno perdonarci, se in mancanza di Greci monumenti abbiamo talvolta riferiti gli Ercolanensi ed i Romani. « È cosa bastevolmente nota (dice Burette « *Hist. de l'Acad. R. etc.* Tom. I. pag. 116) che i Romani debbono al « commercio coi Greci pressochè tutta la loro abilità nell'arti belle . . . . « Laonde vediamo che la più parte delle danze in uso presso i Romani « indicavano cogli stessi nomi Greci il luogo dond'esse traevano l'origine; « e che la medesima sorgente somministrava a' Romani in questo genere « i maestri più grandi e più atti ad affinare specialmente i piaceri del « teatro e del circo ».

(2) Il Rubenio, *De Re Vestiaria*, dice che il cembalo non dee confondersi col *cymbalum*. Il primo veniva percosso coll'una mano; ma i cembali venivano percossi l'uno contra l'altro quasi nella stessa maniera che a'giorni nostri si usa coi piatti nelle musiche orientali. V. *Pitt. Ercol. ibid.*, pag. 112 (4).

(3) Ferrari, *De Re Vest.*, lib. III. cap. 18 e 19.

(4) Balduin. *De Calc.* cap. 8 e 12.

(5) Polluce, IV., seg. 104, e VI. seg. 17, ci avverte che i ballerini facevano uso di vesti *diafane*, dette *Tarantinidie*, dall'effeminato costume e dal lusso dei Tarantini.

(6) La stessa differenza che presso i Latini era tra il *calceo* e la *solea*, correa pure presso i Greci tra l'*ipodema* ed il *sandalio*. Il *calceo* e l'*ipodema* dinotavano propriamente quel calzare che copriva tutto il piede; la

Immagini di ballerine tratte dai vasi antichi

trici *num.* 5 e 7 appartengono alle pitture dei vasi antichi (1). La prima sta in atto di aggirarsi equilibrata sulla punta de' piedi. L'altra col suono delle nacchere accompagna i proprj e graziosi movimenti. La foggia del suo vestimento, che svolazzando lascia parte delle cosce ignude, c'indurrebbe a ravvisare in essa una delle Baccanti Spartane (2). Imperocchè Plutarco nel suo *Paragone* di Licurgo e di Numa afferma, che la tonaca delle Spartane non era già cucita alla parte più bassa, e che perciò nel camminare veniva a separarsi, e nello stesso tempo lasciava loro denudata tutta la coscia: il che fu chiarissimamente espresso da Sofocle ne' seguenti versi:

> *E la fanciulla Ermione ave una tonaca*
> *Che non la copre già; ma quinci e quindi*
> *S'apre, e la coscia veder lascia ignuda.*

Quelle fanciulle furono quindi appellate *Fenomeridas*, vale a dire *mostranti le coscie.* Ma il capo di questa figura più elegantemente abbigliato di quello che ad una Spartana convengasi, c'induce a credere che essa rappresenti non una Baccante del Taigeto, ma una ballerina da teatro in atto di danzare l'*emmelia.* Una cosa dee spezialmente notarsi e in queste ed in altre danzatrici già da noi descritte, cioè la nudità dell'omero e del braccio destro. Ovidio, la cui autorità debb'essere in ciò gravissima, afferma che nelle femmine la parte che più attrae l'occhio degli amanti, suol esser quella che l'omero al braccio congiugne (3).

solea ed il *sandalio* non coprivano che la sola pianta, lasciando nuda la parte superiore. *Salmas.* ad *Tertullian. de Pallio*, e *Gell.* XIII., 20.

(1) La prima di queste figure è riportata anche da Th. Hope, *Costume of the ancients*, London, 1812, tom. II., pl. 209, ed un'altra figura non molto da questa dissimile è pure riferita da Baxter, *An illustration of the Egyptian, Grecian, etc. Costume*, *pl.* 30.

(2) Ne' monumenti inediti del Winckelmann, nelle sculture della villa Borghese, ed anche nelle pitture Ercolanensi si veggono varie danzatrici Spartane con una foggia di vestire che lascia gran parte del corpo ignuda; ma il loro capo è coronato di canne, o di palme, forse in rimembranza della vittoria di Tirea.

(3) *Pars humeri tamen ima tui, pars summa lacerti*
Nuda sit, a laeva conspicienda manu.
Hoc vos praecipue, niveae, decet . . . .

Così egli andava instruendo le sue discepole, *De arte ec.* III., v. 307 e seg.

La Tavola 41 da noi riferita nell'articolo della *Milizia*, rappresenta nella parte superiore un ballo o giuoco di forze, e nell'inferiore una danza pirrica. Essa è tratta dai vasi di Hamilton e dai *Costumi* di Baxter. Sembra che le azioni qui espresse debbano servire di preludio o d'intermedio a qualche spettacolo (1), e che sieno allusive alle orgie bacchiche, di cui è simbolo il serpente che vedesi dinanzi all'altare. « Tutto qui dà l'idea di un teatro (così gli eruditi commentatori di questa pittura) la colonna indica il *proscenio*; l'altare chiamato *timelo*, adorno di bendoni come consacrato a Bacco, mostra quella porzione dell'orchestra, a cui dava il suo nome, la qual porzione era di molti piedi meno alta del proscenio ». Gli stessi commentatori sono d'avviso che la donna, che sta facendo una forza rivoltolando il corpo alla foggia de' moderni saltatori, come pure quella che le sta dicontro, sieno sull'orlo del *proscenio*. La prima, secondo essi, col simpulo od orciuolo, cui solleva col pollice del piè destro, tenta di prendere il vino dal vaso grande per versarlo nel più piccolo, cui tiene coll'altro piede, mentre la seconda l'avverte che i piedi sono già pervenuti all'altezza conveniente. Ma forse non sarebbe anche improbabile spiegazione il dire che la femmina capovolta tenga coll'un piede una specie di nacchera o di picciol'asta, con cui, ad oggetto di marcare la cadenza de' danzatori, vada battendo nel disco che tiene coll'altro piede.

Ballo o giuoco di forze

L'attitudine della saltatrice poc'anzi descritta ci richiama alla memoria que' saltatori detti da Omero *κυβιστητῆρες*, che danzavano capitombolando, o ponendo il capo all'ingiù, e che servivano di spettacoloso trattenimento non ne' teatri soltanto, ma ancora nelle feste popolari, e dopo i solenni convivj (2). Tale è il saltatore rappresentato in una statuetta di bronzo della Reale Galleria di Firenze, e che sta in atto di slanciarsi coi piedi nell'aria. Veggasi il *num.* 2 della Tavola 115. Ma esercizj ancor più perigliosi facevansi dai Greci colle capriole. Imperocchè essi capitombolavano ben anche sulle spade poste in fila e colla punta all'insù; il qual esercizio era

Saltatori κυβιστητῆρες

(1) Ediz. di Firenze, vol. I., tav. 60. Baxter, ibid. pl. 22.

(2) Gli antichi gramatici ed i Lessici spiegano il verbo *κυβιστᾶν* per *ἐπὶ κεφαλὴν καθάλλεσθαι*, oppure *ἐπὶ κεφαλὴν πηδᾶν*, *in caput saltare*. V. Heyne, *Observat. ad Iliad.* XVI., 745, e Meurs. *De Saltat.* Κυβιστησις. Polluce, lib. IV. cap. 14, pone la *cubistica* fra la danza tragica.

reputato quasi il sommo dell'umana arditezza (1). Alla *sicinnis*, e perciò alla danza di teatro appartengono i due ballerini della Tavola 116 *num.* 1 e 3; che sotto le forme di *faunetti* danzano sulla fune. Essi sono tratti dal tomo III. delle pitture Ercolanensi (2). L'uno tiene colla destra un orciuolo in atto di versarne il liquore nella ciotola, che ha nella sinistra: l'altro sta in attitudine grottesca, sonando le tibie. Nella stessa Tavola *num.* 2, è rappresentato un ballerino che danza la *sicinnis*, spiegando un salto concitato, violento e di genere grottesco. La bizzarria del suo abito è propria di que' ballerini od istrioni, che in pubblico eseguivano siffatte danze (3).

Ballerini da corda

Ballerino grottesco

(1) Quest'esercizio dicevasi *κυβιστᾶν εἰς ξίφη*, oppure *εἰς μαχαίρας*, e divenne un motto proverbiale per indicar coloro che pronti erano ad ogni più ardita impresa. Un certo Filippo nel Convivio di Senofonte morde la codardia di Pisandro impudente arringatore, dicendogli che lo vedrebbe volentieri addestrarsi a far capriole sulle spade.

Noi ci siamo astenuti dal parlare de' *Petauristi*, il cui esercizio appartiene piuttosto ai giuochi che alle danze. Ai giuochi appartengono altresì que' salti che dagli antichi facevansi per sollazzo ed a gara sulle pelli gonfiate, e de' quali parla il Mercuriale. Nulla direm pure di quella specie di salto, chiamata da' Greci *ἅλμα*, che facevasi dagli Atleti con pesi o masse di metallo nelle mani, sul capo o sulle spalle; esercizio tutto proprio delle gare ginnastiche. V. *Giuochi e spettacoli sacri ec.*

(2) Grandissima era la destrezza degli antichi Funamboli, che si esercitavano in varie maniere. Alcuni salivano e calavano per una fune posta obliquamente; altri dalla punta di un altissimo palo faceano calare una fune, per la quale aggrappandosi salivano sino alla sommità di esso, ed ivi postisi colla testa in giù facevano diversi movimenti (Nicef. Greg. VIII. pag 198). Alcuni tendeano una fune orizzontalmente tra due legni o pali, e camminavano per essa (Oraz. *Epist.* II., I. v. 210), e talvolta invece di una fune vi ponevano un legno, su cui pure camminavano (Gregor. Nazianz. *in Apolog.*). Altri non solo correvano sulla fune, ma ballavano, giuocavano di scherma, e facevano mille movimenti e giuochi di forza. Niceforo Gregora racconta che alcuni *Funamboli* correvano ad occhi chiusi portando sulle spalle un fanciullo. Plinio, VIII., 2, parla degli elefanti, che camminavano sulla corda con movimenti a cadenza portando uomini e lettighe. V. *Pitt. Ercol.*, tom. III. pag. 158 (b). Sembra però che questi esercizj più che dei Greci fossero proprj dei Barbari e dei Romani.

(3) Questa figura è tratta dalla collezione de' vasi d'Hancarville, tom. I., tav. 59, ed è riferita anche da Saint-Non.

Scene tragiche

A compimento delle danze di teatro noi crediam bene di qui riferire nella Tavola 117 due scene tragiche, tratte dalle pitture de' vasi antichi (1). Esse sono relative ai casi di Oreste. La prima non è che una scena poetica e di semplice declamazione, e perciò non appartiene al genere delle azioni *drammatiche*, ossia pantomimiche propriamente dette: essa gioverà nondimeno a dare qualche idea delle attitudini tragiche presso i Greci. L'altra dee a buon diritto considerarsi come una vera danza tragica dal movimento delle Furie espressa. Nella prima si vede Elettra che per commissione di Clitennestra sua madre si è recata alla tomba di Agamennone, onde colle libazioni e colle preci placar lo sdegno dell'ombra paterna. Il giovine, che le sta di contro, è Oreste, che per comando di Apolline viene a vendicare la morte del padre. Egli è qui rappresentato, come nella tragedia di Eschilo, intitolata Χοηφοροι, presso la tomba, in atto di riconoscere Elettra, o di palesarsi a lei, e di concertare quindi i mezzi della vendetta. Questa scena fu sublimemente emulata dall'Alfieri nel suo Oreste, atto II., scena II., ed il momento dell'azione sembra essere quel medesimo, in cui l'immortale tragico fa che Elettra gridi: *E chi sarai tu dunque, Se Oreste non sei tu?* La scena inferiore rappresenta Oreste dalle Eumenidi agitato. Questa catastrofe tragica, siccome osserva acconciamente il signor Boettiger, era una delle più favorevoli e delle più feconde di tutto il circolo mitico dell'antichità sì per le arti che per la morale; ed essa trovasi di fatto più volte ripetuta negli antichi monumenti. L'infelice eroe sta appoggiato ad un sasso quasi in atto di difendersi. Le punte tracciate sul sasso in guisa di esprimere un'immagine di alcune bende mistiche e funebri, fanno al signor di Hancarville congetturare che sia qui espressa l'indicazione di Giove *Cappautas*, così detto per aver egli sedati i furori di Oreste. Di fatto era fama che Oreste nel suo esilio e nelle crudeli sue agitazioni si fosse sovente assiso sopra una pietra, da cui andava invocando il soccorso di Giove. Questa pietra, secondo Pausania, non era che un rozzo scoglio a tre stadj da Gitea. Le

Oreste agitato dalle Furie

(1) La prima appartiene al tom. II., tav. 15 de' Vasi d'Hamilton, edizione di *Firenze*, 1801; la seconda all'edizione Inglese degli stessi Vasi, tom. II, tav. 30. I disegni di questa tavola sono dell'egregio signor Pittore Lavelli.

Furie e in questa e in altre simili antiche composizioni non sono rappresentate con ceffi orrendi, ma solo coi serpi al crine, colle faci nelle mani, ed in attitudini minacciose sì, ma decenti, e tali che eccitano lo spavento non per la mostruosa immanità del volto e delle forme, ma per la sola azione e per l'affetto che scorgesi vivamente espresso nell'atteggiamenro d'Oreste e nel volto di lui tutto dall'orrore compreso (1).

Danze dimestiche.

Oggetto delle danze dimestiche

I particolari avvenimenti delle famiglie somministravano pure ai Greci frequentissime occasioni di lieti e gradevoli passatempi. L'anniversario delle nascite, le nozze, l'arrivo di uno straniero, i convivj, le messi, le vendemmie e simili altre circostanze venivano coi balli rallegrate. E sebbene il lusso e la mollezza a poco a poco introdotto avessero in siffatti trattenimenti l'uso di musici e di ballerini mercenarj; nondimeno si conservò sempre presso i Greci l'antica costumanza, per la quale ciascun individuo della famiglia, i congiunti e gli amici si facevano un pregio di esprimere

(1) Intorno alla maniera con cui i Greci rappresentavano le Furie, veggasi l'erudita dissertazione di Boettiger, *Les Furies, d'apres les Poètes et les Artistes anciens.* Paris, Delatain etc. 1802. Gioverà anzi il qui riferire un'osservazione di questo scrittore degnissima di attenzione, e che abbiamo già riportata altrove. *Le cose fin qui esposte giustificano bastevolmente l'asserzione di Lessing, cioè che gli artefici antichi non hanno giammai rappresentate le Furie sotto gli aspetti terribili che loro ha dati Eschilo*; *ed in ciò gli artefici moderni dovrebbero altresì approfittare degli antichi relativamente all'allegoria nelle opere loro. Al più la licenza poetica, che il creatore della tragedia Greca poteva usare a' tempi in cui egli viveva, non dee punto servire d'autorità pei nostri tragici moderni, che si affaticano per un pubblico più pulito e più civile che quello di Eschilo.* Nella pittura di un vaso d'Hamilton, ediz. di *Firenze*, tom III tav. 32, le Eumenidi agitanti Oreste intorno all'altare di Diana, le quali sono pur riferite dallo stesso Boettiger, si veggono di coturni calzate.

la gioja colle carole, col canto e col suono. Socrate stesso, siccome già accennato abbiamo, non isdegnava di esercitarsi colle danze, cui aveva dalla bella Aspasia apprese. Tali danze erano varie, secondo i varj popoli di cui erano proprie o particolari, e secondo ancora le diverse circostanze per le quali venivano intrecciate (1). Omero nel libro VIII. dell'Odissea così descrive le danze, onde Alcinoo, Re de' Feaci, onorò il suo ospite Ulisse. *All' istante,* dice egli, *furono scelti nove di que' pubblici Prefetti de' giuochi, a' quali è affidata tutta la cura delle gare: questi alzatisi, fecero spianare il terreno e formarono un bel circo. Quindi l'Araldo portò la cetera arguta a Demodoco, che si pose nel mezzo di un drappello di giovani, eccellenti danzatori. Questi si fecero a ballare; ed Ulisse, maravigliando, osservava il brillamento de' loro piedi* (2). Il poeta descrive poi un'altra specie di danza degli stessi Feaci, nella quale un ballerino curvandosi all'indietro gettava nell'aria una palla, cui un altro saltando si sforzava di prendere colla mano, prima ch'essa sul terreno cadesse, e prima ancora ch'egli medesimo rimesso si fosse co' piè sul terreno.

Danze dei Feaci

Tra le danze usitate ne' campestri trattenimenti è celebre quella de' vendemmiatori, che da Longo così ci viene descritta verso la fine del libro II. degli Amori di Dafne e Cloe: *Stando tutti con grandissimo piacere intenti ad ascoltar l'armonia di Fileta, Driante levatosi di terra, ed impostogli che una bacchea gli sonasse, si recò primieramente in su la persona, e crollatosi, divincolatosi e branditosi tutto, incontanente che sentì il primo accento di essa, spiccata una cavrioletta in aria, si mosse saltando ed atteggiando una moresca di vendemmiatori; e battendo minutamente ogni minima nota del suono, contraffece quando un tagliator di grappoli,*

Danze campestri

(1) Noi ci asterremo dal fare la descrizione di tutte le particolari danze e meno importanti, che sono annoverate da Ateneo, da Polluce e dal Meursio. Tale era per esempio, la *Bibasi*, danza laconica, in cui ambidue i sessi si esercitavano con una specie di gara, disputandosi il premio nel saltare un determinato numero di volte battendosi le natiche coi talloni; e tale pur era l'*Eclactisma*, proprio delle sole femmine, che consisteva nel saltare in guisa che i talloni passassero oltre le spalle.

(2) Il testo ha Μαρμαρυγὰς ποδῶν, *radiationes* o *micationes pedum*, forse quel brillare de' piedi e delle gambe che si fa colle capriole anche da' nostri danzatori.

quando un portator di corbe, ora un che pigiasse, ora un che imbottasse, e finalmente un che bevesse, e che bevuto, balenando e'ncespicando cadesse, e così come ubbriaco cadendo, fece fine, lasciando tutti, che'l videro, pieni di meraviglia; perocchè tutti i suoi moti furono con tanto tempo, con tanta attitudine e sì naturalmente fatti, che a ciascuno parve di veder veramente le viti, il tino, le botti, e che veramente beesse, e veramente fosse ebbro (1).

Danze delle nozze e dei banchetti

Le danze delle nozze e de' banchetti si facevano per lo più al suono del flauto. Senofonte nel suo *Convivio* fa la descrizione di una di siffatte danze, che partecipa della pantomimica, e che per le sue particolarità merita d'essere qui riferita. « Finalmente, levate le tavole, fatte le libazioni, e cantato l'inno, un certo Siracusano venne a mangiare, seco conducendo un'eccellente sonatrice e ballerina di quelle che far sogliono cose maravigliose, ed ancora un bellissimo fanciullo che cantava al suono delle cetere ed egregiamente ballava. E costui andava queste maraviglie mostrando per guadagno . . . . . . La ballerina stava sonando di flauto, quando le si accostò un certo, che le porse dodici cerchj. Ed ella presi che gli ebbe, si pose a ballare, ed insieme a lanciargli in alto, considerando in quanta altezza dovesse trarli per prenderli garbatamente . . . . . . Fu poscia portato un cerchio pieno di spade diritte; e la danzatrice vi saltava dentro e fuori, in guisa che entrata nel cerchio, e poi fuori lanciandosi sopra le spade, faceva col capo in giù un salto al rovescio. Laonde coloro che stavano ammirandola, temevano che qualche sconcio non le avvenisse . . . . . Cominciò quindi a danzare il fanciullo ancora ». Senofonte, dopo d'aver raccontato che dagli spettatori fu sommamente ammirata la leggiadria del fanciullo, soggiugne che un certo Filippo, uno degl'interlocutori, di carattere buffonesco, comandò che si suonasse il flauto, volendo egli pur danzare. E costui « levatosi in piè si girava qua e là imitando i salti del fanciullo e della giovinetta. Essendo poi stato il fanciullo specialmente lodato, perchè co'gesti parea farsi più grazioso; costui all'incontro nel muovere qualsivoglia parte della persona, la dis-

Danza buffonesca

(1) *Gli amori pastorali di Dafne e Cloe di Longo Sofista, tradotti in italiano dal Commendatore Annibal Caro*, Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani ec. pag. 72.

« poneva in tal guisa, che molto maggior materia dava da ridere,
« che nel suo stato naturale lasciandola. E siccome la giovinetta
« piegandosi col corpo al rovescio erasi assomigliata ad una ruota,
« così egli ancora si acconciava in modo che abbassandosi col capo
« innanzi, si sforzava di contraffare la ruota. E finalmente perchè
« stato era il fanciullo lodato, che mentre saltava niuna parte del
« suo corpo si stesse indarno, egli ordinando alla giovinetta che
« strignesse la misura del suono, si fece a dimenar le gambe, le
« mani, la testa tutt'ad un tempo. Poichè fu stanco, stendendosi
« sopra un letticciuolo, questo è un segno, disse, che anco i miei
« salti esercitano eccellentemente il corpo, giacchè ho sete. Quel
« fanciullo mi porti piena di vino la maggior tazza che qui sia ....
« Fu poscia recata una sedia, ed il Siracusano presentandosi, si-
« gnori, disse, Arianna entra nella sua stanza nuziale: verrà quindi
« Bacco alquanto ebbro con certa compagnia d'Iddii, ed a lei si
« accosterà; oltre ciò fra loro giocheranno. Arianna di fatto adorna
« a guisa di sposa già se ne viene, e si pone a sedere nella seggia;
« e Bacco pur entrava, mentre il flauto sonava una danza da for-
« sennato. Tutti allora celebrarono il maestro del ballo. Perciocchè
« Arianna, appena udito il suono, fece un certo atto, che diè a
« tutti a divedere ch'esso le era piaciuto. Nè perciò gli si mosse
« incontro, nè si levò da sedere; nondimeno si vedeva ch'ella non
« poteva in se stessa capire. Ma Bacco, dopo che l'ebbe veduta,
« saltando nel più affettuoso modo, si pose a sederle sulle ginoc-
« chia ..... Il che vedendo i convitati, alcuni facevano segno
« d'allegrezza, ed altri rinovarono il grido. Ma levandosi Bacco,
« e seco insieme facendo levare Arianna, si potè vedere poi le ac-
« coglienze che andavano facendosi ..... I convitati osservando
« che in fatti Bacco era bello, e bella Arianna ancora, e che ve-
« ramente, e non per ischerzo, tutti, come se fossero in aria da
« tante penne sostenuti, stavano ammirando; perchè sentivano
« Bacco chiederle, se lo amasse, ed ella rispondergli con giuramento
« di sì; di maniera che non solamente Bacco, ma anco tutti coloro
« ch'erano presenti avrebbero giurato, che certo vi fosse scam-
« bievole amore tra il giovinetto e la fanciulla (1) ».

Danza di Arianna e di Bacco

(1) Presso gli antichi era cosa usitatissima il danzare ne' conviti. Ateneo, lib. III. cap. 17, avverte che in tutte le cene, trattone quelle

Danze indecenti non permesse alle persone bennate

Tale è la descrizione che abbiamo in Senofonte. Convien dire nondimeno che il decoro non permettesse alle persone bennate di prodursi ne' solenni convivj e nelle civili adunanze con alcun ballo buffonesco od indecente. Imperocchè nel sesto libro di Erodoto verso la fine, leggiamo che Clistene tiranno di Sicione dar non volle la propria figlia Agarista ad Ippoclide giovane Ateniese di cospicua schiatta, perchè veduto lo aveva in atto di far danze meno che decenti. Quel Principe volendo congiugnere la sua figlia al più valoroso de' Greci, avea fatto ne' giuochi Olimpici pubblicare una specie di concorso, a cui prescrisse il termine di sessanta giorni. Molti furono i giovani concorrenti, e tutti d'illustri famiglie. Clistene andava le loro qualità sì dell'animo che del corpo esaminando nelle varie gare che a quest' oggetto celebrar fece pubblicamente in Sicione, e ne' solenni convivj con cui gli andava come ospiti rallegrando; e già egli stava per decidersi a favore d'Ippoclide, sì pei pregi della persona, che per lo splendore degli avi, che dai Cipselidi di Corinto discendevano. Avvenne però che il giovane alla fine di un convito dopo d'aver ballato l'*emmelia* (1), nella quale Clistene stato era osservandolo con occhio sdegnoso, si fece recare una tavola, su cui danzò prima alla foggia de' Lacedemoni, poi a quella degli Ateniesi, e finalmente appoggiandosi col capo sulla tavola gesteggiò colle gambe siccome far suolsi colle mani. Clistene allora più non potendo la sua collera raffrenare: *Figliuolo di Tisandro*, gli disse, *la vostra danza ha distrutte le vostre nozze . . . . . Ciò poco importa ad Ippoclide*, rispose l'Ateniese (2), il che presso i Greci passò in proverbio.

de' Savj, i quali coi loro dotti discorsi sanno bastevolmente far lieta la compagnia, s'introducevano le cantatrici e le ballerine; e nel lib. IV. cap. 2 descrivendo un convito dice che *dopo il coro de' musici entrarono le ballerine, alcune in abito di Nereidi, altre di Ninfe.*

(1) Sembra che il vocabolo *Emmelia* sia qui preso da Erodoto nel lato senso di qualunque *danza pacifica*, sebbene vi sia chiara l'allusione ad un ballo meno che decente. V. l'Erodoto di Larcher, ediz. seconda, tom. IV. pag. 482 (296).

(2) L'energia della Greca espressione *ἀπορχήσαο τὸν γάμον* non può sì facilmente rendersi ne' moderni idiomi. Enrico Stefano nel suo Tesoro della lingua Greca, tom. II. pag. 1485, così la rende opportunamente in latino: *Desaltasti nuptias*, id est *saltando excidisti a nuptiis.*

Dall' anzidetto luogo di Erodoto è cosa facile il dedurre che fino da' tempi di questo celebre scrittore la danza presso i Greci cominciato aveva a declinare dalla primiera e lodevole sua instituzione. Tale declinamento era ancor più grande al tempo di Plutarco; perciocchè egli si lagna che quest' arte decaduta fosse dagli altissimi pregi, ond' era in sì alta stima ascesa appo i grandi uomini dell' antichità, e che corrotta si fosse pel carattere vizioso della poesia e della musica, alla quale stata era sempre associata (1). Ma alla licenza de' teatri dee specialmente attribuirsi il totale decadimento della danza. Sulla scena venne essa per così dire prostituita ai mercenarj e più abbietti ballerini, ed alle più spregevoli persone che ne facevano uso per risvegliare e nodrire le più dannose passioni (2). La voluttà divenne l'arbitra della musica e della danza; ed i teatri si cangiarono in una scuola infame di ogni sorta di vizj; scuola tanto più perigliosa quanto che, essendosi perfezionata l'imitazione, era più facile il dipignere le malvagie passioni co' più vivi e più seducenti colori. Tale corrompimento passò anche nei balli dimestici; e cosa troppo vituperevole sarebbe il qui riportare le turpi attitudini in cui le Frini rallegravano i banchetti e le festose adunanze (3). Basti l'aggiugnere che fino ai tempi di Teodosio il Grande continuò l'uso di ammettere ne' convivj le ballerine nude od immodestamente vestite (4). Contro di questa sorta di danze, ed ancora contro de' Baccanali, che, come veduto abbiamo, furono licenziosi sin quasi dalla loro origine, perorarono e scrissero i Santi Padri, dannandone l'uso (5).

Decadenza del ballo

Prostituzione della danza

(1) *Sympos.* lib. IX. quæst. 15.

(2) Burette, loc. cit. pag. 114.

(3) V. *Polluc.* lib. IV. cap. 14. *Athen.* lib. XIV. *Schol. Aristoph. Suid. Alciphr. Arnob.* lib. II. et VII. *Hesych. etc.*

(4) Si vegga Gotofredo sulla legge 10, tit. VII. lib. XV. del Codice Teodosiano.

(5) V. S. Ambrogio, *De Jejun. cap.* 18. Male però si appongono certi declamatori, che a' giorni nostri vanno coll' autorità de' Padri della Chiesa gridando contro le danze de' moderni teatri, le quali, mercè del progresso della civiltà e mercè ancora delle savie leggi de' governi, sono di tutt' altro genere di quelle dai Santi Padri meritamente dannate. Tra i varj balli che da' Padri vengono rimproverati ai Gentili, si fa più volte menzione di quello detto la *Venere*, che da Arnobio così viene descritto: *Amans saltatur Venus, et per effectus omnes meretriciae*

Danze de' Greci moderni.

Amore de' Greci moderni per la danza

I Greci moderni hanno da' lor maggiori ricevuto quasi in retaggio il più ardente amore per la danza. Non ci ha presso di loro festa o solennità alcuna che non sia dal ballo avvivata. Essi non più sui teatri, non più all'intorno dell'are di Bacco o degli altri Iddii de' padri loro, ma per le contrade, sulle piazze, od intorno ad una quercia annosa ne' giorni più solenni danzano in vaghissimi cori, e fanno talvolta rivivere le orgie antiche. « Vedesi tuttora appo di essi (dice Guys) un' esatta imagine de' cori delle Ninfe Greche, che tenendosi per la mano danzano sul prato o nel bosco, nella stessa guisa che dai poeti ci venne rappresentata Diana sui monti di Delo, o sulle sponde dell' Eurota in mezzo alle Ninfe sue seguaci (1) ».

vilitatis impudica exprimitur bacchari. IV. *adv. Gentes.* Si veggano anche S. Agostino, *De Civ. Dei* VII., 16, e S. Girolamo *in Epist. ad Macrob.* ed *in Epist. de Hilar.* Le più savie discipline, le vigilanze de' magistrati non permetterebbero giammai che fosse sulle nostre scene esposta una danza siffatta.

(1) *Voyage littéraire de la Grèce*, 2.me édit. Paris, 1783, vol. I. pag. 172. Quest' autore racconta il fatto seguente come una prova dell' amore de' Greci moderni per la danza: « Un giovane Greco, preso forse dal vino, passando nel giorno di Pasqua dinanzi alla guardia Turca con un coro di danzatori, cui egli conduceva, venne arrestato e punito all' istante con cinquanta colpi di bastone sotto le piante de' piedi; dopo di che fu rimesso in libertà. Egli zoppicando ed a stento sostenendosi fu con maraviglia degli astanti veduto raggiugnere il coro, che tuttavia danzava, e rimettersi al suo posto ». I Greci moderni sebbene non abbiano più i teatri, su cui rappresentare alcun ballo pantomimico o d'imitazione, fanno nondimeno scorgere la loro indole per le rappresentazioni mimiche e satiriche ben anco nelle pubbliche feste de' loro oppressori. Lo stesso autore racconta che nelle feste Turche chiamate *Donnalma*, che hanno luogo alla nascita d'un figlio del Gran Signore, è permesso ai Greci frammezzo alla pubblica gioja lo scuotere le catene, ed il vendicarsi de' loro oppressori colle satire più licenziose. « S' incontrano nelle vie di Costantinopoli (così egli soggiugne) folle di Greci, che magnificamente vestiti rappresentano il Gran Visir ed i primarj officiali dell' impero, seguiti dal

Le donzelle Greche colla leggiadria de' lor balli rallegrano sovente la gravità e la tristezza de' magnati e del formidabile Dispóto. Nel *num.* 6 della Tavola 115, è appunto rappresentata una giovinetta Albanese, che balla dinanzi al Visir di Joannina (1).

Divisione delle danze de' Greci moderni

Le principali danze de' moderni Greci sono la *Candiotta*, la *Danza Greca*, le *Danze Campestri*, la *Danza Jonica*, la *Valaca* e la *Pirrica*. Le due prime non sembrano differenti che per qualche attitudine, e per le arie, o sia per la musica più o meno soave, più o meno rapida od accelerata. Esse presentano una copia presso che fedele dell'antica danza da Dedalo introdotta. « L'aria ne è tenera (dice Guys) e comincia lentamente, poscia diviene più viva e più animata. La guidatrice del ballo disegna una quantità di figure e di contorni, la cui varietà forma uno spettacolo quanto aggradevole altrettanto interessante. Dalla Candiotta è venuta la danza detta propriamente Greca ed in uso presso gl' isolani. Veggasi ora come queste danze derivino ambedue da quella di Dedalo. Le giovinette ed i garzoni facendo i medesimi passi e le medesime figure danzano separatamente; indi le due truppe si riuniscono e si mescolano per far un ballo generale. Allora la danza vien guidata da una donzella che tiene un uomo per la mano: la donzella prende poscia un fazzoletto od un nastro di cui commette l'un de' capi all' uomo; gli altri (e la fila è ordinariamente lunga) passano e ripassano l'un dopo l'altro e come fuggendo sotto del nastro. Si va dapprima lentamente in circolo, poi la conduttrice, dopo d'aver fatto varie volte e rivolte, fa intorno di se girare il circolo. L'arte della danzatrice consiste nello sbarazzarsi della fila e ricomparire all'istante alla testa della numerosa truppa mostrando nella mano con un' aria di trionfo il suo nastro di seta come quando avea cominciato. Voi ben v' accorgete che l' oggetto di questa danza era di rappresentare il labirinto di Creta . . . . . Vedesi nei monumenti antichi di Winckelmann un vaso, ove Teseo

La Candiotta

loro corteggio, e contraffatti colla più grande esattezza. Essi espongono con tutta l' evidenza gli abusi della tirannide, e la maniera con cui è amministrata la giustizia. La tirannide viene rappresentata in atto di condannare l' innocente povero per salvare il reo opulento. I Turchi stanno con diletto ammirando cotali scene tanto ad essi ingiuriose ».

(1) Questa figura è riferita anche da Hobhouse, *A journey through Albania etc. during the years* 1809-1810, pag. 69.

è rappresentato dinanzi ad Arianna. Quest'eroe tiene il famoso gomitolo di filo che lo trasse dal labirinto. Arianna è abbigliata come una danzatrice col *caftan*, o sia colla veste Greca che le stringe il corpo e le scende fino ai talloni: ella tiene altresì un cordone con ambe le mani, appunto come la ballerina moderna che dà principio alla danza. Si vede dunque oggi ancora la tenera Arianna, che conduce il suo Teseo per insegnargli i molti andirivieni ch'ei dee percorrere; e la più valente danzatrice è quella che sa meglio complicare e far più a lungo continuare le circostanze del labirinto danzante. Dedalo fu dunque l'inventore della danza Greca: Teseo ed Arianna ne furono i primi esecutori; ed eglino perpetuar vollero la storia della loro famosa avventura. Il labirinto non è più, ma nondimeno si conservò esattamente sino a' dì nostri nella danza che lo rappresenta ». Tale è la descrizione che della Candiotta e della Danza Greca ci vien da Guys somministrata (1).

Danze campestri de' Greci moderni

Le campestri sono tra le danze de' Greci moderni le più vivaci e le più animate. Eglino gemendo sotto il più barbaro giogo, trovano forse nella vita campestre e pastorale un'imagine di quella libertà di cui tanto gelosi andavano i lor maggiori, e sogliono perciò nelle domeniche e negli altri giorni festivi recarsi ai loro vigneti, ed ivi trattenersi lietamente danzando. Un pastore sonando la tibia o la cornamusa sta nel mezzo di un coro di danzatori: questi gli ballano all'intorno talora accoppiati a due a due, talora tutti insieme, tenendosi per le mani uomini e donne. Tali danze sono talvolta eseguite all'ombra di alberi annosi, colle mani or libere,

(1) *Ibid.*, pag. 175 e seg. Questa descrizione di Guys vien pure riferita dal Cesarotti nelle sue Note al XVIII. dell'Iliade. La signora di Chénier, Greca e coltissima dama, in una lettera a Guys, distingue nondimeno varie parti e figure nella *Candiotta*, facendone due specie e quasi una danza d'imitazione. Ella pertanto è d'avviso che la *Candiotta*, allorchè vien eseguita con un cordone o con un nastro, non altro rappresenti che la prima impresa di Teseo in Creta, l'uscire cioè che questo eroe, ucciso il Minotauro, fece dal labirinto, mercè del gomitolo, cui ebbe dall'innamorata Arianna; e che la stessa danza, allorchè vien eseguita con un fazzoletto, rappresenti il dolore d'Arianna abbandonata da Teseo in Nasso; il che ella ravvisa e ne' sentimenti della canzone che spesso viene intuonata in siffatta danza, e negli agitamenti che si fanno col fazzoletto in guisa di rappresentare l'infelice donzella che ora si asciuga le lagrime col velo cui ha lacerato, ora scuote lo stesso velo nell'aria quasi come un segnale con cui richiamar il perfido traditore.

or intrecciate, ed al canto d'inni nazionali. In alcuni villaggi della Grecia si celebra tuttavia una festa con danze in onore di Flora. Le giovinette, il primo giorno di maggio, si recano nei prati, dove ornatesi di fiori dalla testa sino ai piedi si fanno ad intrecciare vaghissime danze. La corifea, meglio delle altre abbigliata, rappresenta Flora o la Primavera, il cui ritorno vien annunciato dall'inno che intuonasi. L'una delle danzanti dà principio all'inno cantando, *Salve leggiadra Ninfa*, *Dea del Maggio*, ed il coro con essa alternando risponde: *Leggiadra Dea del Maggio*, *Dea del Maggio*. Anche Cerere in alcuni villaggi della Grecia ha tuttora le sue feste ed i suoi balli. All'accostarsi della messe uomini e donne danzando al suono della lira si recano a visitare i campi, e ne ritornano col crine di spighe adorno.

Danza Jonica

La danza *Jonica* ha luogo specialmente negl'imenei. Essa comincia da una specie di marcia de'congiunti e degli amici, che accompagnano gli sposi, e che con somma gravità fanno alcuni giri intorno alla sala, e poi s'arrestano. Allora gli sposi pongonsi a danzare. Vivacissimi sono i movimenti dello sposo; ma la sposa sostenuta dalla *Paraninfa*, cogli occhi al suol rivolti, si move a piccoli passi, non osando di fissare lo sguardo nello sposo, a cui presenta il fazzoletto ogni qual volta ch'egli si affanni per prenderle la mano. Lo sposo movendosi sempre in cadenza piega talvolta a lei dinanzi le ginocchia nell'atto di esprimere le sollecitudini del suo cuore. Finalmente, ritiratasi la *Paraninfa*, gli sposi danzando spiegano i loro vicendevoli amori.

Danza Valaca

La *Valaca* appartiene in certa guisa alle antiche danze *bacchiche*, e rappresenta quasi un'imagine de'vendemmiatori che pigiano l'uva. I danzanti, che non sono mai in grande numero, si tengono prima per la mano, stando però in qualche distanza l'uno dall'altro. Essi nel ballare battono co'piedi il suolo, coll'avvertenza però di volgersi prontamente alla destra al battere del manco piede, e di rivolgersi sulla sinistra al battere del piè destro. Si comincia dal battere una sola volta il piede, poi due volte: quindi i danzatori staccandosi l'uno dall'altro, battono le mani in cadenza, e poi per ben tre volte ciascun piede, ed allora la danza fassi più vivace (1).

(1) La signora di Chénier è d'avviso che questa danza abbia il nome di *Valaca*, non perchè essa sia tutta propria dei Valachi, i quali, secondo

Danza Pirrica

La danza *Pirrica* più che dei Greci è ora propria dei Turchi. Sembra che questi barbari conquistatori nell'atto d'incatenare la Grecia voluto abbiano ancora toglierle quegli esercizj, ond'ella un giorno addestrar solea i suoi figliuoli alle armi ed al trionfo. Alcune vestigia nondimeno dell'antica danza *pirrica* veggonsi in qualche paese della Grecia, e specialmente tra que'fieri ed indomabili Mainoti, che non mai al giogo de'Barbari si sommisero, e che tuttora si vantano nepoti de'Lacedemoni, de'quali conservano ben anco la ferocia de'costumi. Ma anche i Macedoni, sebbene ridotti ora in Costantinopoli alla vile professione di macellai, hanno conservata una specie di danza pirrica detta l'*Arnaouta* (1), colla quale rappresentano, benchè rozzamente, la marcia ed i movimenti della falange di Alessandro. Essi sogliono celebrarla nelle feste di Pasqua, talvolta a Pera, ma più sovente a Costantinopoli nel luogo dell'*Hippodromo*. Ivi raccoltisi nel numero di oltre dugento, si schierano l'uno a lato dell'altro, tenendosi ben fermi e stretti per la cintura in guisa di formar quasi un sol corpo. Due *corifei* staccati alquanto dalla schiera stanno alla loro testa, strignendo nell'una mano un lungo coltello: l'uno d'essi distinguesi per la magnificenza delle vesti e per un pennacchio che sull'elmo gli ondeggia. Quindici altri danzatori, parimente dalla schiera staccati, ma che figurano con essa, sono del pari armati gli uni di coltelli, gli altri di frusta o di bastone. « Non vi sembra forse, dice *M.^r de Chénier*, di ravvisare ne'primi due Alessandro con Efestione, e negli altri Parmenione, Seleuco, Antigono, Tolomeo, Cassandro e i varj capitani di Alessandro? » Questi capitani con passi misurati, secondo la cadenza della musica, si recano l'un dopo l'altro a fare una genuflessione al capitano, il quale coll'arma o colla mano fa loro un cenno, perchè portino i suoi comandi ai varj drappelli della schiera. Essi obbediscono dividendosi nel centro e nelle estremità; e mentre coll'uno dei piedi battono vivamente il suolo, e fanno per l'aria fischiare la frusta,

Arnaouta specie di danza di imitazione

Guys, l'avrebbero ricevuta dai Daci; ma perchè i Greci, essendo liberi nella Valachia, potuto hanno introdurre e conservare in questo paese un ballo puramente *Bacchico*, che da Maometto nemico di Bacco non sarebbe stato certamente tollerato.

(1) Gli *Arnaouti* discendono dai popoli dell'antica Macedonia, e sembra che conservino tuttora quel carattere militare che nelle varie confederazioni avea data ai Macedoni la superiorità sugli altri Greci.

quella, direbbesi quasi, milizia danzante, fa un movimento retrogrado, e quindi s'arresta; e mentr'essa sembra crollare, o mentre si muove sul proprio punto, il Generale seguito dal suo compagno e dai quiudici Capitani percorre con passi misurati tutta la fila; e poi soffermandosi colle mani dietro al dorso riguarda fieramente e con cert'aria di confidenza ciascuno de'danzatori, i quali piegano l'un ginocchio a mano a mano ch'egli si fa loro dinanzi. Al fragore di barbarici stromenti vedesi all'istante apparire un'altra schiera che rappresenta l'esercito di Dario. Allora il Generale ed i quindici Capitani danzano orbicolarmente, quasi figurar volessero un consiglio di guerra. Ha quindi luogo la mischia, in cui le due schiere sembrano ora disputarsi il terreno, ora azzuffarsi ferocemente in varj drappelli divise; ora i Macedoni tentar quasi il passaggio di un fiume, ora gli altri ritirarsi confusi e dispersi. La finzione degenera talvolta in un vero combattimento; ed allora i campioni dal vino e dal ballo riscaldati lasciano il campo lordo di sangue e di cadaveri sparso. Nella pag. 321 abbiamo parlato di due altre specie di danza *pirrica*, che sono in uso fra gli Albanesi.

Tavola rappresentante la Candiotta

Tra le varie danze de'Greci moderni scelta abbiamo la sola *Candiotta*, come la più specifica e la più antica, perchè dalla *Dedalea* derivante; e di essa presentiamo un saggio nella Tavola 118, lavoro del signor Gallo Gallina, giovane che nell'arte del disegno già sulle orme dei grandi cammina. Danze simili a queste vengono pure riferite da Guys (1), da le Roy (2) e da Choiseul Gouffier (3). Nè debb'essere maraviglia se presso i Greci siansi conservate le orme delle antiche lor danze, sebbene nell'Europa i popoli più colti più non presentino alcun vestigio de'balli che proprj erano de'lor maggiori; perciocchè la Grecia fu meno delle altre genti soggetta alla rivoluzione de'costumi ed alla tirannide della *moda*. Quantunque Atene e Lacedemone non abbiano più nè legislatori, nè filosofi, nè guerrieri: e quantunque la Grecia più non vanti un Omero, un Sofocle, un Pindaro; nondimeno i suoi popoli conservano quel carattere, quel genio che colla libertà ravvivato farebbe tuttora rinascere dalle ceneri le stesse virtù e gli stessi sublimi perso-

(1) *Voy. littér. de la Grèce*, vol. I. pag. 160.

(2) *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, pag. 20, pl. X.

(3) *Voyage pittoresq. de la Grèce*, tom. I. pag. 68, pl. XXXIII.

naggi. « Nella Grecia, dice *M.e de Chénier*, non si vede alcun mae-
« stro di ballo; la naturale disposizione di quel popolo ve li rende
« forse meno necessarj. Una madre nel seno della propria famiglia
« insegna a' suoi figliuoli la medesima danza ch' essa ancora ha dalla
« madre sua appresa; balla con essi, e ballando canta loro i versi
« che esprimono il soggetto della danza. Nell' Europa al contrario
« i maestri del ballo l' un l' altro a gara studiano continuamente
« nuove variazioni; e siccome la preminenza vien decisa dal gusto
« della novità, così le danze si sono quivi dalla primitiva loro ori-
« gine del tutto allontanate, e più non presentano un medesimo
« carattere, una medesima forma ».

Conclusione

La Danza nacque adunque nella Grecia dalla medesima sor-
gente da cui ebbe l' origine presso le nazioni tutte; cioè dalla na-
tura, da quella, direm quasi, innata inclinazione che tutti gli uo-
mini hanno ai movimenti misurati, alla cadenza, all' armonia, alla
imitazione. Ella venne insieme colla musica progredendo, e colla
musica entrò ne' santuarj degl' Iddii: accoppiata colla sorella, addestrò
alle armi i guerrieri, diresse ne' teatri i movimenti de' cori, atteggiò
gli attori, diede anima, varietà, magnificenza agli spettacoli; e colla
musica passando pure ne' pubblici e ne' privati trattenimenti, rallegrò
i convivj, gl' imenei e le festose adunanze. Ma col depravarsi del-
l' una, l' altra sorella ancora venne gran parte della natía sua bel-
lezza smarrendo, e talvolta s' invilì al segno di prostituirsi qual vile
ed abbietta femminella. Essa nondimeno fra' moderni Greci vive
tuttora della prisca sua venustà non del tutto spogliata.

La Musica.

Antichità della musica

Tra le arti liberali la musica è quella che nella sua origine più si confonde colle favole della mitologia. A chi mai note non sono le avventure di Mercurio, di Apolline, di Bacco e di Pane; di Marsia da Apolline sì crudelmente scorticato; e di Minerva creduta l'inventrice del flauto a più fori, e l'onta che questa Dea ne riportò allorchè fu da Giunone e da Venere sorpresa in atto di suonare? Nè qui ci faremo noi a rammentare i Cureti, o Coribanti, o Dattili, che Cadmo dalla Fenicia condusse nella Grecia, e le nozze di questo Principe con Armonia sorella di Jasio e di Dardano, nella musica sì colta e valorosa, che i Greci ne adottarono il nome per meglio indicare l'essenza di quest'arte medesima che appo loro erasi di recente introdotta, nè tant'altre celebri, ma favolose tradizioni che leggere si possono ne' Lessici e negli scrittori mitologici (1)? Da siffatti racconti non altra cosa dedurre possiamo di certo, se non che la musica venne sino da' più remoti secoli introdotta nella Grecia. Ma uscendo dal labirinto delle favole e seguendo la face della filosofia e della natura ci sarà cosa assai più agevole il rintracciare la vera origine di quest'arte, ed i varj progressi ch'ella andò a mano a mano nella Grecia facendo.

Origine della musica

« Il suono (dice un chiarissimo scrittore) ha nell'universo tanta antichità, quanta ne ha il moto; la melodia, quanto gli augelli; il

(1) Diodoro Siculo racconta, che gli Dii assistettero alle nozze di Cadmo con Armonia; che Minerva vi apparve col flauto, Mercurio colla lira; che Elettra madre della sposa vi celebrò i misterj di Cibele danzando al fragore de' tamburi e de' timballi; e che Apolline suonò la lira dai flauti delle Muse accompagnato. Ma in questo come in altri simili racconti forse non altro si riscontra che la descrizione di qualche drammatica rappresentazione che per avventura eseguivasi dai sacerdoti in rimembranza delle suddette nozze.

canto, quanto gli uomini; la musica quanto la società (1) ». Quella naturale ed invincibile inclinazione, che hanno gli uomini ai variati movimenti del corpo, all'imitazione, all'armonia, al ritmo, cui ben ancora conservano in ogni loro meccanica azione, e che (siccome osservato abbiamo altrove) fe' nascere la danza, quella medesima insieme colla danza diè l'origine alla musica ancora. Queste due arti perciò possono chiamarsi gemelle. Tanta poi fu sempre la loro concordia che l'una non potè giammai dall'altra andare disgiunta. Laonde Aristide Quintiliano con una sola definizione ambedue le comprende, dicendo che la musica è *un regolato movimento della voce e del corpo* (2). Nè a dimostrare che la musica venne dalla natura stessa all'uomo insegnata in un col ballo, fa d'uopo riferire gli esempj delle selvagge nazioni e de' fanciulli; giacchè trattasi di cose notissime, e di dottrine per se stesse evidenti a chiunque abbia benchè lievemente ai fonti della filosofia attinto. Noi perciò ci appagheremo di aggiugnere un passo di Platone, dove il filosofo con pochissime parole così ci spiega e l'origine e la natura di ambedue quest'arti: *Generalmente poi se parli alcuno o cantando, o altrimenti, non lo farà col corpo quieto, ed i suoi moti seguiranno le sue passioni ed affetti suoi. Per lo che l'imitazione delle parole tutta l'arte partorì del ballo* (3).

Che che siasi però dell'origine della musica, e della sua introduzione nella Grecia, è cosa indubitabile, che fra le arti liberali, nessuna fu al pari di essa dai Greci in altissimo pregio tenuta. E ciò ben anco ne' remotissimi tempi. Imperocchè nei poemi di Omero leggiamo che la musica formava il più soave intertenimento degli eroi. E di fatto Achille nel IX. dell'Iliade va col canto e col suono l'irato suo animo sollevando. Femio nel I. dell'Odissea col canto

(1) Ginguené, Encycl. Méthod. Tom. I. pag. 701 e *Lucret.* Lib. V. v. 1378.

(2) Leggasi la *Dissertazione* del signor Francesco Maria Colle *sopra il Quesito: dimostrare che cosa fosse; e quanta parte avesse la musica nell' educazione de' Greci, qual era la forza di una siffatta istituzione, e qual vantaggio sperar si potesse, se fosse introdotta nel piano della medesima educazione.* Mantova, 1775, pag. 40. Anche Platone (Lib. III. *de' Republ.*) definisce la musica, *un' imitazione nella voce e de' gesti della persona.*

(3) Plat. Lib. VII. *De legib.*

e col suono rallegra il convivio de' Proci; e Demodoco nell' VIII. col canto e col suono trae stille di pianto dalle ciglia d'Ulisse (1). Ma tralasciando di parlare più a lungo dei tempi Omerici, noi troviamo che ben ancora dopo le istituzioni delle Olimpiadi, ed anzi nei più bei secoli della Grecia, teneva la musica il più alto luogo fra ogni liberale disciplina, talmente che veniva essa reputata come il più acconcio strumento per formare la gioventù nella religione, nel buon costume e nella sapienza. Platone in più luoghi del suo libro delle leggi ingiugne, che la prima instituzione de' giovinetti debba prendersi dalla musica; ch' eglino appena ne' primi rudimenti del leggere ammaestrati si conseguino ai maestri di lira; che la città, madre comune ed amorosa, abbia cura che tale disciplina si conservi in fiore, anche a dispetto de' parenti; che si abbia la più grande sollecitudine, perchè fra tutti gli altri Cori non venga meno giammai quello de' giovanetti; e tant' oltre spinse questi suoi pensamenti, che non dubitò di condannare come scostumato e privo d'ogni buona disciplina chiunque alla musica accostato non si fosse. Nè ai giovani soltanto, ma ad ogni età e condizione egli prescrive l'esercizio della musica, ed aggiugne doversene trovar una di specie sì fatta che alla stessa vecchiaja ben si convenga, a lei assegnando il cantare nei convivj, e l'uso del vino ingiugnendole, acciocchè il suo canto apparisse più avvivato, e dando perciò al coro de' vecchi l'aggiunto di bacchico o dionisiaco (2). Cotali precetti poi considerare non debbonsi come proprj soltanto dell' immaginaria repubblica di Platone. Imperocchè Ateneo afferma che gli Arcadi dalla loro più tenera età sino all' anno trentesimo esercitavansi indefessamente nella musica,

Quanto dai Greci stimata

(1) *Dai Pitagorici*, dice Plutarco, *e prima ancor di essi da Omero, fu tenuta in sommo pregio la musica, la quale ha coll' animo grande proporzione, essend' essa un' armonia da diversi principj temperata, e col canto e coi numeri non solamente raffrenando l' animo dissoluto, ma il troppo raffrenato rilasciando e allargando.* Passa quindi il filosofo ad accennare que' più celebri luoghi, dove Omero parla di quest' arte. *Opusc. ec. De Homer.*

(2) *Plat. de legib.* Lib. 2, 7 e 8. Leggasi anche il citato Francesco Maria Colle, alle pag. 50 e segg. Platone (*in Phaedro*) diede alla musica il nome di maggiore filosofia, perchè in essa comprendevasi ogni esercitazione di mente, siccome sotto il vocabolo *Ginnastica* s' intendeva ogni esercizio di corpo. Vedi Winkelmann. *Monum. ant.* pag. 245.

e che mentre non recavansi ad onta l'essere giudicati rozzi nelle altre discipline, a grande infamia attribuito si sarebbero il confessarsi nella musica ignari (1). Strabone e Plutarco affermano similmente che tutte le città della Grecia educavano nella musica i lor figliuoli sino da più teneri anni (2). E Senofonte scrive, che *da tutti i Greci, e specialmente da quelli che meglio educar vogliono i lor figliuoli, tosto che questi incominciano ad intendere ciò che si dice, si mandino a' precettori onde apprendere la musica* (3). Tale istituzione era pure in pienissimo vigore appo l'austera e feroce Sparta, la quale i figliuoli suoi addestrava alla guerra colla musica e col ballo, ed i lor guerreschi movimenti guidava col suono del flauto, e col canto d'inni marziali. Crediamo anzi cosa inutile il rammentare di quanto eccitamento ed ajuto riesca la musica ne' militari cimenti; siccome quella che scuote ed anima i guerrieri, e tranquilla il loro spirito tumultuante all'aspetto della morte (4). Ma ci ha di più ancora. I filosofi Greci erano presso che tutti d'avviso che la grande ed intera macchina dell'universo non altro fosse che una produzione dell'armonia, e che secondo le norme dell'armonia si movessero gli astri, succedessero le stagioni e tutta insomma governata fosse la natura. Dalla quale credenza provenne forse

Uso della musica nell'educazione

nella guerra

nella religione

(1) *Athen.* Lib. XIV. Vedi anche *Polibio* Lib. IV.

(2) Strab. *Geogr.* Lib. I. Plut. *de mus.* Questo filosofo chiama la musica principio e fonte d'ogni scienza. Tutti gli antichi teologi, tutti i legislatori, od istitutori delle genti, come Orfeo, Lino, Anfione ed altri, secondo la testimonianza de' più accreditati autori, chiamavansi *musici* o *poeti*. Le melodie, secondo Platone, appellavansi anticamente *leggi*, non per altra ragione, al dire d'Aristotele, se non perchè le antiche leggi erano dettate in versi, e col sussidio della melodia e del canto venivano al popolo ed ai fanciulli insegnate.

(3) Senoph. *De Republ. Laced.* Polibio, storico saggio, diligente e degnissimo di fede, nel libro IV. delle sue storie afferma che i Cinaiti, popoli dell'Arcadia, erano feroci e barbari, perchè ben lungi dal seguire l'esempio degli altri Arcadi, nutrivano abborrimento per la musica.

(4) Polluce ed Ateneo raccontano che Demetrio Poliorcete nell'oppugnazione di Argo vedendo che i suoi soldati inutilmente si sforzavano di accostare alle assediate mura una macchina pesantissima da lui inventata, fe' venire un robusto e valentissimo sonatore, il quale dando fiato nel medesimo tempo a due immensi tubi inspirò tanto vigore ne' soldati ch'eglino spinsero agevolmente la macchina al divisato luogo. *Athen.* Lib. XIV.

l'uso grandissimo che della musica facevasi dai Greci nelle cerimonie religiose; perciocchè, giusta Censorino ed Arnobio, essi credevano che il canto ed il suono rendessero benevoli anche i Numi reggitori della natura, e di essi la collera e lo sdegno raddolcisse. Plutarco afferma che gli antichi rappresentavano le Deità cogli strumenti musici in mano, non perchè credessero che gli Iddii sonassero la lira o la tibia, ma perchè nessuna cosa reputavano più propria degl'Iddii quanto l'armonia. Celeberrime pur sono le gare di musica, che facevansi in Atene nelle feste Panatenee, ed in Olimpia ed altrove ne' famosi giuochi, delle quali gare il vincitore andava glorioso non meno di chi riportata avesse la palma ne' certami Atletici. Laonde Cicerone e Cornelio Nipote raccontano che Temistocle avendo in un convivio ricusato di cimentarsi col suono della lira, ne riportò infamia e taccia d'uom rozzo ed ignorante (1).

Musica dei tempi Omerici.

Ma qual era mai lo stato della musica ne' secoli degli eroi; quali i suoi progressi, quale il suo sistema ne' bei tempi di Pericle e di Alessandro? Ecco le quistioni che ora ci proponiamo a disciogliere; volendo però noi innanzi tutto i leggitori nostri avvertiti, che rintracceremo la storia piuttostochè la teoria dell'arte, essendo che non abbiamo di questa alcun sicuro od autentico monumento. Ed ommettendo di favellare dei secoli puramente *mitici*, ossia dei tempi, in cui la Grecia era sotto il governo degli Iddii e de' Semiddii; tempi d'innocenza e di semplicità, ne' quali ogni inventore, ogni maestro di qualche arte necessaria alla vita umana veniva dopo la morte posto fra i celesti, ed onorato come il protettore dell'arte da lui inventata (2); ed ommettendo altresì di favellare di que' primi musici

(1) Cic. Tusc. Quaest. Lib. I. *Summam eruditionem Graeci sitam censebant in nervorum vocumque cantibus; igitur et Epaminondas, princeps meo judicio Graecorum, fidibus praeclare cecinisse dicitur; Themistoclesque aliquot ante annis, cum in epulis recusasset lyram, habitus est indoctior.*

(2) Sembra che nel primo ciclo *mitico*, cioè ne' tempi di Saturno, di Giove e delle altre più antiche Deità, la tradizione non accordi alla mu-

nelle età eroiche celeberrimi, cioè Anfione, Chirone, Lino ed Orfeo; le cui azioni sono troppo nella favola avviluppate, noi crediam bene di dar principio dai tempi Omerici (1). Imperocchè Omero vuol essere considerato non come poeta soltanto, ma come storico ed anzi come il

Primo pittor delle memoriche antiche.

Musica già ridotta a qualche sistema ne' tempi Omerici

E primieramente ci sembra doversi concedere che nel secolo della guerra di Troja, fosse la musica già a qualche sistema ridotta. E difatto troviamo già dai commentatori applicato il vocabolo *νόμοι*, *leggi*, al canto ed al suono; ed anzi già in uso il *nomo* o la legge della cetra, ed il *nomo* o la legge della tibia; ciò che chiaramente ci addita essere state fin da que' tempi in vigore certe determinate norme non solo pel giusto accoppiamento del suono al canto, ma eziandio pel modo con cui mercè del canto e del suono eccitar si potesse questo piuttostochè quell' altro affetto (2). Già i Lacedemoni ed i Cretensi, al riferire di Polibio e di Ateneo, ne facevano uso per eccitare il coraggio e le grandi passioni, e gli Arcadi per frenare la crudeltà e la fierezza. I legati recavansi al campo ostile per trattare la pace o la tregua sonando la cetra o le tibie, ond' ammollire lo sdeguo de' nemici, siccome Teopompo racconta degli

sica che i soli strumenti di percussione, come i cembali, i timpani e simili. Vedi *Natal. Comit. Mytholog.* Lib. II. cap. I. e *Lucret* Lib. II. v. 633. Nessuna fede meritano pure le maraviglie che della musica de' secoli anteriori ai tempi Omerici raccontano gli scrittori. Platone nel Timeo convince Solone che *nè egli, nè alcun altro de' Greci per sicura esperienza aveva alcuna cognizione di antichità*, ed aggiugne che le cose dallo stesso Solone raccontate erano poco differenti dalle novelle. Quindi è che il Padre Martini ripone tra le favole ben anco l' invenzione de' generi *cromatico* ed *enarmonico* da Plutarco attribuita ad Olimpo, musico che si vuole vissuto innanzi l' età di Polifemo.

(1) Convien credere che anche ne' tempi eroici la musica tenesse il primo luogo nella giovanile istituzione; perciocchè leggiamo che Chirone andava con essa educando gli eroi e specialmente Achille, i cui ardori, al dire di Apollodoro, venivano da quel saggio Centauro col suono rattemperati.

(2) *Humphrid. Prideaux. Not. histor. ad Cronich. Marmor.* pag. 170. *Athen.* Lib. XIV. *Plutar. de musica.*

ambasciatori dei Geti (1). Noi veduto abbiamo più sopra alcuni fatti Omerici spettanti alla musica come delle passioni domatrice. Il poeta nel III. dell'Odissea dice che Agamennone recar dovendosi alla guerra di Troja affidata avea la sua consorte Clitennestra alla custodia di un cantore, affinchè questi, soggiugne Ateneo, col cantare le laudi delle ben costumate femmine eccitasse in lei l'amore del buono e dell'onesto, e dalla mente ogni malvagio pensiero le sgombrasse. Che però Egisto giugnere non potè al suo perverso intendimento, se non dopo d'aver condotto quel cantore in un'isola deserta, dove l'uccise e lo fece pascolo de'rapaci augelli. Lo stesso poeta nel I. parimenti dell'Odissea afferma che un cantore servì di presidio alla castità di Penelope contra le impure voglie de'Proci, e quindi soggiugne che i cantori di que'tempi erano venerandi agli uomini, e della pubblica riverenza meritevoli. E nel libro VIII. dello stesso poema fa che il cantore Demodoco s'assida sopra un trono luminoso; che venga annunziato da un araldo che lo precede; e che nei convivj abbia una mensa distinta ed una più larga coppa (2).

I più antichi cantori non dissimili dai Bardi, dagli Scaldi e dai Trovadori

Due cose possono ora agevolmente dedursi dalle premesse osservazioni. Primo, che in quest'epoca, che noi chiamiamo la prima della Greca musica (giacchè non può chiamarsi epoca quella dei più remoti tempi mitologici, ne'quali non sono rammentati che i soli rumorosi strumenti di percussione), il poeta, il compositore della musica, l'esecutore ed il sonatore erano sempre in una sola e medesima persona congiunti, e che perciò tali musici o cantori non

(1) *Polib.* Lib. IV. *Aelian. Var. Histor.* Lib. II. cap. XXIX. *Athen.* Lib. I. cap. II. e Lib. XIV. cap. VI.

(2) Prima anche dei tempi di Omero furono varj insigni cantori nella Grecia, dai quali la musica già forse stata era ad un certo metodo ridotta. Il più celebre di essi fu Olimpo il seniore, che vuolsi nativo della Misia e discepolo di Marsia. Platone dice che la musica d'Olimpo era specialmente propria ad eccitare gli affetti; Aristotile soggiugne ch'essa riempiva d'entusiasmo gli animi, e Plutarco ch'essa nella semplicità e negli affetti superava la musica de'suoi tempi. Plutarco fa altresì Olimpo autore di quell'aria, che cantata da Antigenide infiammò Alessandro d'ardor marziale al segno di fargli afferrare l'armi; e dice ancora che nella sua età cantavansi tuttavia ne'tempj le arie da Olimpo inventate. Dalle quali osservazioni il signor Burney, coll'esempio di qualche inno della nostra chiesa, prende occasione di osservare che la sola religione può dare alla musica la permanenza.

erano dissimili dai Bardi presso i Celti, dagli Scaldi nell'Irlanda e nella Scandinavia, e dai Trovadori del medio evo. Essi cantavano i proprj componimenti, e come dal cielo ispirati, godevano di un'altissima stima. I loro canti aveano generalmente per tema l'encomio e le imprese degli Dei e degli eroi, le cose della natura, ed i più memorabili avvenimenti della tradizione. Secondo, che il canto era allora il precipuo oggetto della musica, e che il suono non ad altro serviva che ad aggiugnere maggiore armonia al verso. Sembra anzi che il canto non in altro consistesse che in una specie di declamazione, e direm quasi di *recitativo*, ond'erano accentuate le parole in una maniera più ferma e più alta di quello che avvenisse nel famigliare discorso. Lo strumento accompagnava cotal foggia di canto per sostenere non la modulazione della voce, ma il ritmo delle cadenze. Tale musica perciò era semplicissima e ben lontana non solo dall'odierna, ma ben ancora da quella che fu in vigore dopo l'istituzione delle Olimpiadi.

Il canto precipuo oggetto della musica più antica

Strumenti di musica ne' tempi Omerici

Pochissimi strumenti di musica ci vengono da Omero rammentati. Alcuni erano detti φυσηλικά, *da fiato*, altri ἐνταλικά, *da corda o da tensione*. Gli strumenti della prima specie non sono che due soli, il *flauto* o la *tibia*; la *fistola* o la *zampogna*, αὐλὸς, σύριγξ. L'origine del flauto e della zampogna si perde totalmente nella più remota antichità. Nè sembra doversi alla Grecia l'invenzione di questi strumenti, sebbene i poeti facciano Minerva autrice del flauto. Omero non ne parla che in due soli luoghi dell'Iliade: nel X., dove racconta che Agamennone stava maravigliandosi dei molti fuochi che ardevano dinanzi ad Ilio, e del suono de' flauti e delle zampogne, αὐλῶν συρίγγων τε; e l'altro nel XVIII., dove il poeta descrivendo lo scudo di Achille dice che in esso erano rappresentati alcuni giovinetti che danzavano al suono delle tibie e delle cetere, mentre le spose venivano per la città condotte. Ora l'autore degli scolj pubblicati da Villoison afferma espressamente, che i flauti non erano in uso che presso i Barbari, e che Omero non parla giammai di questi strumenti come proprj dei Greci, ma ne attribuisce bensì l'uso ai Trojani od ai Frigj, (e questi poteano forse averlo ricevuto dalla Fenicia e dall'Asia superiore) ed aggiugne che il citato luogo del libro XVIII. ci dimostra soltanto che nella Jonia usavasi danzare al suono de' flauti. E di fatto nell'Odissea, dove non si parla che della Grecia Europea, ossia della Grecia propria-

Strumenti da fiato

mente detta, non trovasi menzione alcuna de' flauti (1). Anche le trombe non sono giammai da Omero rammentate come proprie del secolo Trojano, sebbene a' tempi di lui già fossero conosciute. Egli, siccome veduto abbiamo nell' articolo della *Milizia*, non ne parla che per incidenza ed in via di similitudine o di paragone (2).

Strumenti da corda

Gli strumenti da corda vengono nell' Iliade, e nell' Odissea rammentati coi vocaboli κιθάρα, o κίθαρις, φόρμιγξ, λύρα, *cetera*, o *lira*, che, secondo Polluce, non erano che un solo e medesimo strumento; ciò che ad alcuni è pur sembrato da Omero stesso indicarsi. Imperocchè il poeta nel XVIII. dell' Iliade, v. 570 dicendo che in mezzo ai vendemmiatori effigiati nello scudo di Achille *un garzoncello soavemente suonava con arguta cetra*, si serve del nome φόρμιγγι e del verbo κιθάριζε, quasi esprimere volesse, che il garzoncello colla *testuggine citareggiava*. Lo stesso poeta poi nell' inno a Mercurio (se pure anche quest' inno attribuirsi dee ad Omero) dice (v. 422) che il figliuolo di Maja stava *colla lira citareggiando* λύρῃ . . . . κιθαρίζων. Ne' quali due luoghi le voci *cetra* e *lira* veggonsi indifferentemebte usate; e perciò Eustazio conchiude essere stata col vocabolo χέλυς chiamata πᾶσαν κιθάραν, *ogni cetera*. Ci ha luogo nondimeno a congetturare, che ben ancora ne' tempi Omerici qualche differenza passasse tra la *lira* e la *cetra*; perciocchè di quella

(1) Omero non ci dà pure alcuna descrizione degli strumenti da fiato. Solo è da notarsi che nel suddetto luogo del X. dell' Iliade, egli distingue come due diversi strumenti il *flauto* e la *siringa*. Tutti gli autori poi sono d'accordo nell' asserire che non era anticamente il flauto se non un tubo di legno, di canna o di osso, e che la *siringa*, *fistola* o *sampogna* consisteva in un certo numero di tali tubi di diversa lunghezza insieme uniti colla cera, i quali generalmente erano sette. Questi semplicissimi strumenti precedettero l' invenzione de' pertugi o fori, per mezzo de' quali si poterono poi cavare varie voci da un solo e medesimo tubo. I Latini diedero al flauto il nome di *tibia*, forse perchè esso nella prima sua origine venne formato colla *tibia*, ossia coll' osso della gamba di qualche animale. Intorno all' etimologia di tutti i suddetti vocaboli si consultino il Bartolino *de tibiis veterum*, ed il *Lexicon philologicum* di Mattia Martini.

(2) Nell' Iliade e nell' Odissea non abbiamo pure alcun cenno degli strumenti da percussione. Solo nel frammento dell' inno alla madre degli Iddii, attribuito forse impropriamente ad Omero, trovansi menzionati i crotali ed il timpano. Pindaro non parla giammai del timpano. Sembra che Euripide sia stato il primo a rammentarlo nelle sue *Baccanti*.

si voleva inventore Mercurio, di questa Apollo; sebbene Pausania parli delle due statue di Apollo e di Mercurio che contendevano per la lira (1). La più comune tradizione voleva che Mercurio formata avesse la lira da una testuggine. Λύρα (dice Eustazio ne' commenti al XVIII. dell'Iliade, v. 570) *è così detta quasi* λύτρα (2) *perchè avendola Mercurio inventata la donò ad Apollo in ricompensa de' buoi ch' egli rubato avea ad Apollo.* Ma il più forte argomento che ci dimostri essere stata la cetra distinta dalla lira, se non ai tempi Omerici, almeno ne' secoli posteriori, è un luogo di Platone nel Dialogo III. della Repubblica, ove Glauco rispondendo a Socrate conchiude: *Per la qual cosa rimane la lira e la cetra,* λύρα, καὶ κίθαρα λείπεται; e per tal modo l'uno dall'altro stromento chiaramente distingue.

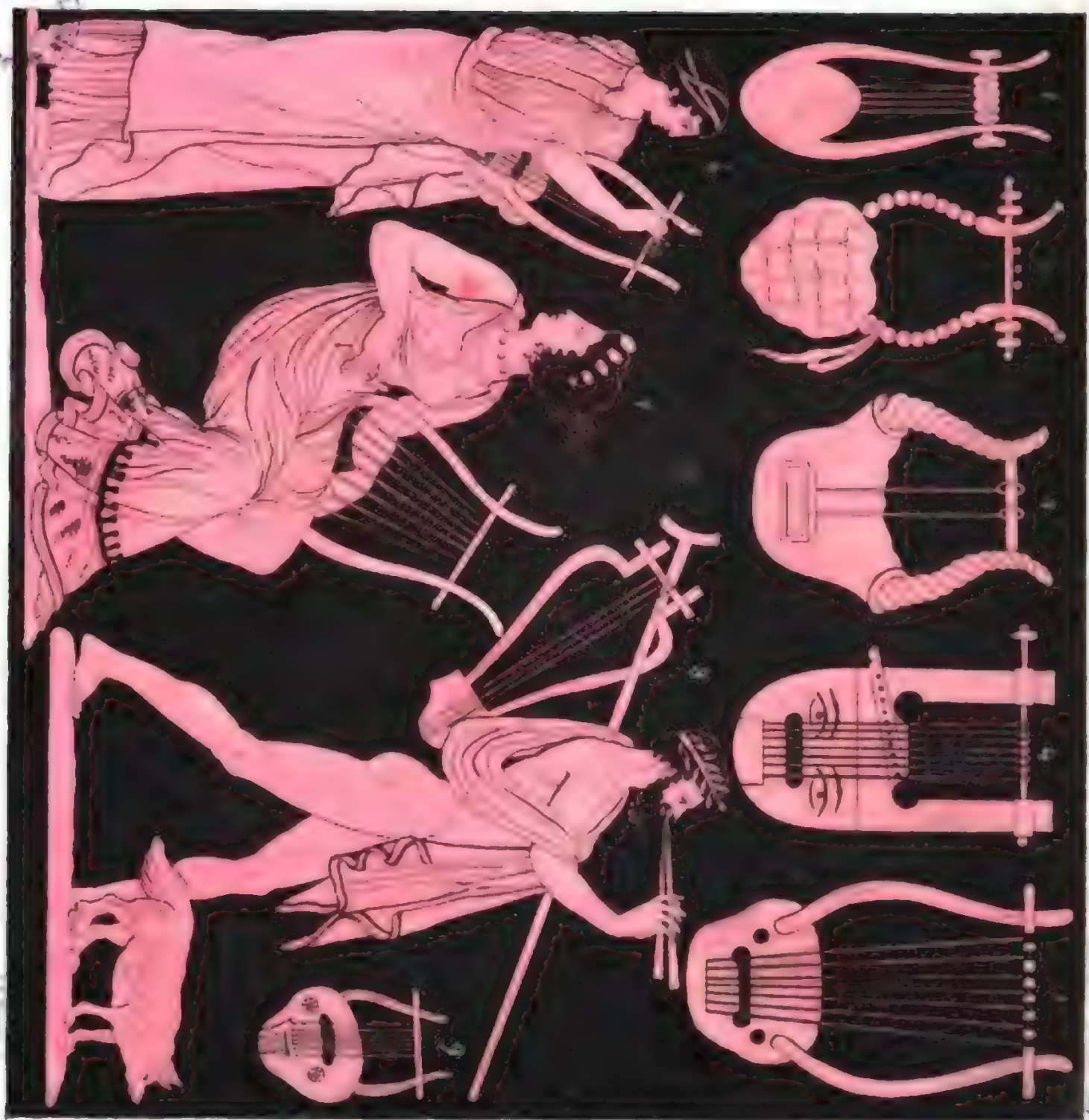
Invenzione della lira

Differenza tra la lira e la cetra

Ora negli antichi monumenti la più notabile differenza tra la cetera e la lira in ciò solo appare, che questa nella parte inferiore avea un ventre incavato, ossia la forma di una testuggine oppur anche d'un teschio di qualche animale; mentre la cetra era più semplice, nè in altro consisteva che nelle sole corde co' due manubrj e ne' due traversamenti detti κάλαμοι, perchè originalmente erano formati di canne; de' quali traversamenti l'inferiore era spesso costrutto alla foggia di cofano o di cassetta ad oggetto di rendere lo strumento più armonioso, e dicevasi perciò ἠχεῖον (3). *Lire* quindi sarebbero gli

(1) *Paus.* Lib. IX. 30. Anche Callimaco *in Del.* v. 253 fa Apolline inventore della lira, e confonde questo strumento colla cetra. *Plutarco*, *de musica*, dice ch' Eraclide attribuiva ad Orfeo l'invenzione della cetra. Macrobio, Fulgenzio, e quasi tutti i poeti confondono l'uno stromento coll'altro.

(2) Λύτρα da λυτρόμαι, *redimere*. Vedi *Ercol. Pitt.* Tom. II. pag. 28 n. (4).

(3) La figura della lira, come qui viene distinta, vedesi in varie immagini delle Pitture Ercolanensi, e tra le altre nelle lire d'Achille T. I, Tav. VIII della Centauressa Tav. XXVIII., e della Musa Tersicore, T. II. Tav. V. Di sì fatta specie, o forma sono ancora le lire che vedonsi nel basso-rilievo dell'Apoteosi di Omero da noi altrove riferito, e nella Tersicore del *Museo Pio-Clementino*, intorno alla quale così ragiona il chiarissimo Visconti: *A dir vero si vede in questa lira la testuggine che ne forma il corpo, secondo l' invenzione di Mercurio descritta diffusamente nell' inno Omerico, e due corna di capra ne formano le braccia* πήχεις, e ἀγκῶνας, *che perciò si trovano spesso appellate* κέρατα, corna della

strumenti che noi riportiamo nella Tavola 119, *num.* 1, 2, 3, 4, 5 e 9, e *cetra* dovrebbe chiamarsi lo strumento che sta nelle mani della figura *num.* 7 della stessa Tavola, ricavate tutte dai vasi antichi e riferite anche da Willemin (1). Tale differenza dovea al certo produrre diversità di suoni, sebbene ambidue gli strumenti avessero un egual numero di corde: e primieramente, per la diversità della materia, essendo ne' più remoti tempi la lira composta di materie ossee, e la cetra di lignee; secondo per la diversa forma, estendendosi la lira in lunghezza, e la cetra in larghezza, siccome vedesi ne' citati monumenti, e siccome osservò anche il Doni (2); terzo, per l'anzidetto ventre incavato detto μαγάδιον da Luciano, e minutamente descritto da Esichio, il qual ventre o corpo rettango-

cetra. *Museo Pio-Clementino* T. I. Tav. XXI. E nel Tomo III lo stesso autore parlando della lira che vedesi a' piedi del Mercurio della Tav. XLI. così scrive: *La lira poi oltre esser simbolo della musica, la cui origine veniva da molti antichi a Mercurio attribuita, è emblema tutto proprio di quel Dio, che ne' loro inni i poeti chiamarono* curvae . . . . . lyrae parentem (Hor Lib Od. 10). *Difatti questa lira mostra essere quella stessa ch' egli compose dal guscio di una testuggine, e che poi ad Apollo cedè, come la favola è diffusamente narrata nell' inno Omerico. La lira appresso le immagini di Mercurio è affatto singolare ne' monumenti, che per lo più volendo significarne l' invenzione hanno rappresentato, quasi fosse viva, la testuggine stessa a' piè de' suoi simulacri.* La figura della cetera poi incontrasi frequentemente nelle medaglie, nelle gemme e ne' marmi.

(1) *Choix de Costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité etc. d'après les monumens antiques* (Paris) 1802 gr. in fog. T. II, Tab. II.

(2) *Commentar. de lyra*, cap. IV. *Ex hactenus allatis, iisque, quae mecum ipse aliquando agitavi, lyrae, citharaeque discrimina praecipue heic adnotasse videor, quod lyra longior fuerit, cithara latior potius, ac proinde crassioribus et prolixioribus nervis illa instrueretur, haec brevioribus.* Vedi anche Martini, *Storia della musica ec.* Tom. III pag. 10.

Forse noi non anderemmo troppo lontani dal vero, se ci facessimo a congetturare, che il verbo κιθαρίζειν sia da Omero usato, parlando della lira, nel senso di sonare quest' istrumento con quegli stessi movimenti o maneggi delle corde, con cui sonavasi la cetra; nella stessa guisa che noi ancora diciamo *arpeggiare* sul violino, sul gravicembalo ec. per indicare quella specie di modulazione propria dell' arpa, e che dall' arpa passi agli altri strumenti.

lare serviva, come dice il Visconti, per chiudere un vuoto, che desse maggior voce allo strumento, le cui corde sulla *magade* si terminavano (1). E non solo tra la cetra e la lira, ma ancora fra questi strumenti e la *forminge* passava forse una tal quale differenza; perchè questa era più grande e portavasi sospesa al collo, e perciò da Apulejo vien detta *apta balteo.* Tale è appunto lo strumento, che pende dagli omeri dell'Apollo Citaredo nel Museo Pio-Clementino, e che noi ancora riportiamo nella Tavola 122 *num.* 9. Finalmente è da notarsi che fino dai tempi Omerici introdotto erasi l'uso di ornare gli strumenti da corde con bei lavori e con materie preziose; perciocchè il poeta nel IX. dell'Iliade, v. 185 racconta che i legati di Agamennone trovarono Achille inteso ad alleviar l'animo coll'arguta cetera, *bella, ben lavorata e che di sopra avea un giogo d'argento*; il qual uso divenne poi eccessivo ne'tempi posteriori, siccome vedremo (2).

Forminge

Corde

Loro materia

Le corde erano generalmente d'intestini di pecore, siccome ci si fa manifesto dal XXI. dell'Odissea, v. 408, dove il poeta descrivendo l'agilità colla quale Ulisse stese il suo grand'arco, paragona l'eroe ad un esperto citaredo che *facilmente estende la corda sul nuovo chiodo, applicando in ambedue l'estremità il ben contorto*

(1) Intorno alla differenza tra la *cetra* e la *lira*, ed alle varie parti di questi strumenti veggansi le erudite ricerche del Bulengero, *De Theatro*, Lib II. cap. XXXV. e segg., e Giuseppe Scaligero nelle sue note a Manilio. Quest'autore dopo d'avere descritta la lira così conchiude: « Tale è la forma dell'antica lira, che i poeti asseriscono da Mercurio inventata: la quale rappresentava appunto quel genere di scarabei, che dai Francesi diconsi cervi volanti ».

(2) Il *giogo*, ζυγὸς, era quel traversamento o quell'asta di legno o d'altra materia, su cui stendevansi le corde nella parte superiore dello strumento. Dicevasi poi *επιτονιον*, *umbilicus* dai Latini, quella specie di chiodo a cui erano attaccate le corde nella parte inferiore. Il giogo avea inoltre varj buchi, ne'quali facevansi passare altrettanti bischeri (*κόλλοπας*, e *κόλλαβοι*) a cui erano attaccate le corde. I bischeri venivano girati con una specie di chiave, detta χορδότονον, e per tal modo servivano a tendere ed a rilasciare le corde. Intorno alle varie parti della cetra e della lira possono, oltre Polluce, consultarsi le già citate opere dello Scaligero e del Bulengero, e l'erudita Dissertazione del signor Burette sulla sinfonia degli antichi, nelle Memorie dell'Accademia Reale dell'iscrizioni e belle lettere, Tom. IV. pag. 125.

intestino di pecora. Il Feizio nondimeno sull'autorità di un antico Scoliaste è d'avviso che fossero pur in uso le corde di lino; perciocchè lo stesso poeta nel XVIII. dell'Iliade, v. 570 parlando del garzone che sonava in mezzo ai vendemmiatori si serve delle parole λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε, *sul lino poi elegantemente cantava* (1). Non è tuttavia sì agevole cosa il determinare il numero delle corde, il quale varia di molto ben ancora ne'monumenti de'più bei tempi. Diodoro afferma che *Mercurio pose tre corde alla lira da lui trovata, imitando le stagioni dell'anno; poichè fece tre tuoni, prendendo l'acuto dall'estate, il grave dall'inverno ed il medio dall'autunno* (2); e tale essere dovea la lira d'Olimpo, il quale, al dire di Plutarco, sapeva variarne il suono sì fattamente che di molto superava i più esperti sonatori delle lire a nove ed a dodici corde (3). Macrobio e Nicomaco danno alla lira quattro corde (4), dal qual numero venne a costituirsi il perfetto *tetracordo*, che vuolsi da Pitagora inventato coll'aggiugnimento di una corda a semituono; ed appunto dal vario accordamento di tali quattro corde nacquero i tre generi *diatonico, cromatico* ed *enarmonico*, de'quali parleremo in seguito (5). L'aggiugnimento d'una quinta corda diede origine al *pentacordo*, la cui invenzione vien da Polluce agli Sciti attribuita (6). Col pentacordo si ottenne la consonanza della quinta oltre quella della terza e della quarta che già aveansi dal tetracordo. Plutarco afferma che il musico Frini *dalle cinque corde traeva dodici armonie* (7); ciò che, giusta il sentimento del signor Burette, non può intendersi, che di dodici differenti modulazioni, e non già di dodici accordi; « poichè (così « egli aggiugne) è cosa manifesta che cinque corde non potevano « formare che quattro sorti di armonia, la seconda, la terza, la

Loro numero

(1) *Feith. Antiq. Hom.* Lib. IV. cap. IV.

(2) *Diod.* Lib. XVI.

(3) *Plut. de Musica.* Che detto avrebbero i Greci di un *Paganini* nel vederlo eseguire un difficile e complicatissimo concerto sopra una sola corda del suo strumento?

(4) *Macrob* sat. I. 19. *Boet. de Musica.* V.

(5) *Buret* loc. cit. pag. 126.

(6) *Onom.* Lib. IV. cap. IX. *Segm.* 60. *Caesius in Coelo Astron. Poet.* in Lyra.

(7) *Plut. de Musica*, pag. 2091 *edit. Steph. graece.*

« quarta e la quinta; dal che può trarsi un nuovo argomento . . . « che la parola *armonia* si prende quasi sempre dai Greci per la « semplice modulazione o pel semplice canto ». È fama che Jagnide Frigio aggiugnesse la sesta corda (1). Ma nell'inno Omerico a Mercurio vengono alla lira attribuite sette corde; ciò che è pure confermato da Pindaro, da Virgilio e da Orazio (2). Venne così a comporsi l'*eptacordo*, ossia la lira a sette corde, la più usitata, e di tutte la più famosa. Essa era composta coll'unione di due *tetracordi*, in guisa che la più alta corda del primo divenne la più bassa del secondo (3).

Eptacordo

(1) Vedi le *Pitture d'Ercolano* Tom. I. pag. 41 n. 12.

(2) *Pind.* Pyth. II. et Nem. V. Æneid. VI. 645.

Nec dum Threicius . . . .
Obloquitur numeris septem discrimina vocum.

Horat. Lib. III. Od. VI.

Tuque testudo resonare septem
Callida nervis.

(3) Vedi *Buret.* loc. cit. pag. 127. Giusta le autorità qui riferite, sembra che antichissimo fosse l'*Eptacordo*. Ma ad esse si oppone primieramente il testimonio di Strabone, il quale afferma che Terpandro alla lira che prima era di sole quattro corde, ne aggiunse tre di modo che questa venne ad essere composta di sette; ed in secondo luogo l'asserzione di Plutarco (*de Musica*), il quale dopo d'aver raccontato che Terpandro *fu poeta maestro delle leggi della cetera, e che cantava nelle battaglie i suoi versi e quelli di Omero con misura determinata; e che egli fu il primo a porre i nomi alle regole ed alle corde della cetera*, aggiugne altrove, che lo stesso Terpandro, *quantunque per altro imitatore dell'antichità, e musico eccellentissimo de' tempi suoi e delle azioni illustri notabile lodatore, fu dagli Efori condannato, e la sua cetera con un chiodo ficcata; perchè egli s'avesse immaginato d'aggiugnere una corda sola al numero di prima, per variare il suono. Conciossiachè fosse loro* (ai Lacedemoni) *grata solamente la semplice armonia*. Ora Terpandro riportato avea il premio ne' giuochi *Carnei* instituiti a Sparta nella XXVI Olimpiade, l'anno 676 prima dell'Era Volgare, secondo il computo del Corsini. Laonde converrebbe differire l'invenzione dell'*Eptacordo* ad alcuni secoli dopo di Omero. Ma tali differenti asserzioni potrebbero forse non improbabilmente conciliarsi col supporre che l'*Eptacordo* fosse bensì in uso già negli altri paesi della Grecia, ma non ancora presso gli Spartani tenaci degli antichi costumi, e quindi, secondo lo stesso Plutarco, tenaci non meno della vetusta semplicità della musica;

Del qual numero settenario portavansi dagli antichi varie ragioni, che crediamo inutile di qui riferire, e le quali pressochè tutte hanno per base i numeri misteriosi del sistema di Pitagora; essendo stato questo filosofo, secondo la comune opinione, il primo che stabilisse le proporzioni armoniche e musicali (1).

Plettro

Le corde venivano anticamente percosse o sonate col *plettro*. Nell'inno Omerico ad Apolline, v. 185 leggesi che la *forminge* di quest'Iddio

Dall'aureo plettro manda amabil suono;

ed in quello a Mercurio, v. 53 è descritto il Nume in atto di provar *col plettro* ciascuna corda. Ciò che pure vien confermato da più luoghi di Pindaro, di Anacreonte e di molti altri poeti sì Greci che Latini. Quindi è che Plutarco negli *Apoftegmi Laconici* avverte, che gli Spartani, religiosi osservatori in tutto delle antiche costumanze, punirono un sonator di cetra, perchè non servivasi del plettro, ma colle mani toccava le corde. Col plettro nell'una mano è di fatto rappresentato il Chirone Ercolanense che sta ammaestrando Achille nel suono della

e che perciò Terpandro stato fosse dagli Efori condannato, perchè ardito avesse di trapassare pel primo nella loro città la maniera della musica antica. Convien dire però che ad onta della sentenza degli Efori, Terpandro continuasse a godere di un'altissima fama presso gli Spartani; perciocchè egli col suono della sua lira acquetato vi avea un tumulto. E Clemente Alessandrino (*Strom.* Lib. L.) afferma che Terpandro ridotte avea in versi le leggi degli Spartani: ed è fama ancora che gli Spartani con una legge ordinato avessero che nelle feste degl'Iddii non si esercitasse che il solo ordine musicale di Terpandro (*Lorenzo Grassi Ist. de' Poeti Greci ec.*). I marmi Oxonienesi riferiscono l'accusa fatta a Terpandro, ma aggiungono che questi ne fu dal popolo assolto. Intorno al pregio in cui fu dagli Spartani tenuto l'eptacordo di Terpandro, si consultino i fasti Attici del Corsini, Olymp. XXXIV.

(1) Callimaco nell'inno a Delo dice che Apolline diede sette corde alla sua cetra, perchè i Cigni, mentr'egli stava per uscire dall'alvo di Latona, cantando girarono sette volte intorno a Delo. Festo Avieno vuole che Mercurio abbia fatta la lira di sette corde per le sette Plejadi, una delle quali era Maja sua madre; e che Orfeo poi le accrebbe a nove in onore delle nove Muse. Ma noi non finiremmo mai, se tutte annoverar volessimo le opinioni degli antichi intorno a tal numero settenario, opinioni sovente puerili e capricciose.

lira (1). Anche la sonatrice che noi riportiamo nell'anzidetto *num.* 7 della Tavola 119, ha nell'una mano il plettro a due punte. Secondo Polluce, il plettro ne' tempi più antichi non era che l'unghia od il corno di qualche animale e generalmente della capra. Ma ne' tempi posteriori ne furono fatti di materie anche preziose, e specialmente poi d'avorio. La sua forma più comune era quella di un picciolo bastone rotondo assotigliato verso l'una estremità, e terminante nell'altra in una specie di bottone ovale. Il plettro nondimeno variò nella sua forma, secondo la diversità degli strumenti pe' quali veniva usato. Quello del Chirone Ercolanense è leggermente incurvato; e lo è più ancora quello dell'Erato nella Tavola VI. Tom. II. dello stesso Museo. Veggasi il *num.* 6 della nostra Tavola 122; e vegg-gansi pure le varie specie di plettri da noi riportate nella Tavola 120, tratte dalla seconda collezione dei vasi Hamiltoniani (2). Nelle figure *num.* 4 e 9 della Tavola 119, scorgesi in qual maniera venisse sulle corde affisso il plettro, allorchè cessavasi dal sonare. Sembra ancora che anticamente il plettro non fosse gran che leggiero ed esile; perciocchè Eliano racconta che Ercole con esso uccise il poeta Lino, da cui andava apprendendo la musica; e Stratonico presso Ateneo, dice altra cosa essere il plettro, altra lo scettro; dal che conviene conchiudere che qualche somiglianza od affinità passasse fra questi due arnesi (3). Ma non può in alcuna guisa ammettersi la sentenza di alcuni scrittori, i quali vogliono che ben ancora ne' più remoti tempi fosse in uso *l'archetto*, e che si sonasse con esso la lira e col plettro la cetra; facendo eglino in ciò consistere appunto la differenza de' due strumenti, e dando alla lira una forma non dissimile da quella de' moderni violini. Imperocchè l'arco che vedesi negli antichi monumenti rappresentanti Apolline o gli attributi di lui, e che dai mal'esperti osservatori fu creduto un archetto

Sue varie specie

L'archetto non mai in uso presso i Greci

(1) *Pitt.* Tom. I. Tav. VIII. Il *plettro* era così detto dal verbo *πλήττειν*, o *πλήσσειν*, *battere*, *percuotere*.

(2) Caylus, Tom. VII. Tav. LXXXII. n. 2, riporta la figura di un sonatore, il cui plettro ha la forma di un dito.

(3) *Aelian.* Lib. XII. *Athen.* Lib. VIII. *Feith. Antiq. Homer.* Lib. IV. cap. IV. Una notabile grossezza del plettro si ravvisa specialmente in alcuni monumenti, la quale grossezza ci dà indizio che ben ancora le corde fossero in tal caso assai grosse, siccome è d'avviso anche Winkelmann. *Monum. inediti* Tom. I. pag. 67.

da violino, non è sempre che l'arco del Nume saettatore, non mai quello del citaredo. Nè apparisce giammai veruna immagine degl' istrumenti d' arco o nelle Greche, o nelle Romane antichità, siccome fu già avvertito dal Padre Bonanni; nè di essi ci fu possibile di riscontrare vestigio alcuno ne' monumenti Etruschi (1).

(1) Secondo il chiarissimo Padre Giovenale Sacchi, più antichi monumenti rappresentanti il violino trovansi nel Museo Trivulziano. L' uno è un codice in pergamena del secolo XV. che contiene la vita di S. Francesco d'Assisi, scritta da S. Bonaventura, e adorna di 183 miniature, una delle quali ci offre l'Angelo che appare a S. Francesco ed è in atto di sonare il violino con l' archetto. L' altro è una coppa spasa di rame della specie di quelle dette anticamente *acquamanili*, ad uso da infondere l' acqua sulle mani. Essa è smaltata ed adorna di più figure, tra le quali vedesi un uomo che suona il violino coll' archetto. La forma dello strumento è imperfetta in ambedue le figure, non avendo essa che tre corde, e mancando delle due cavità laterali non meno che del ponticello che ora serve a sostenere le corde fra le due aperture. *L' acquamanile*, giusta il giudizio esposto al Padre Sacchi dall' eruditissimo archeologo D. Carlo Trivulzio, sembra appartenere al principio del secolo XIV. nel qual tempo essere già dovea comune la vivuola, facendo il Boccaccio ed il Passavanti chiarissima menzione di tale strumento e dell' archetto con cui esso sonavasi. A compimento di questa nota gioverà il qui riferire ciò che intorno alla presente quistione scrisse l' anzidetto autore nell' aurea sua operetta *Della natura e perfezione dell' antica musica de' Greci ec.* Milano, 1778, pag. 79, nota (11). « Patisce (dice egli) una gravissima opposizione l' antichità del musaico, che monsignor Ciampini reca nel principio del secondo tomo, dove è un giovane che suona coll' arco una vivuola colle cavità. Sebbene anche per più altre ragioni può quel monumento venire in sospetto . . . . . Il Padre Montfaucon nel tomo terzo del suo supplimento all'*Antichità spiegata* reca la figura d' un arco presa da un antico sepolcro, e pensa che fosse un istrumento da suono, cioè un monocordo, scrivendo Censorino, che ne fu inventore Apollo, e che il formò sul modello dell' arco di Diana sua sorella. Ma ottimamente, il Padre Quadrio: *Queste son fole.* Che gli antichi conoscessero il monocordo non è dubbio, perchè con esso, e non già col mezzo de' pesi, fu loro possibile di riconoscere le proporzioni esatte delle consonanze, il che hanno fatto senza errore, dico nelle principali, nelle quali niente da noi discordano, come apparisce da Boezio nel capo XVI., dove si legge: *Diapason consonantia est, quae fit in duplo, ut haec est* 1, 2 *Diapente vero, quae constat his numeris* 2, 3. *Diatessaron, quae in hac proportione consistit* 3, 4. *Tonus vero sexquioctava proportione concluditur, sed in hoc nondum est consonantia, ut* 8, 9 Ma l' arco inciso nel

Antichità della lira e della cetra

Abbiam creduto pregio dell' opera l' intertenerci alquanto nelle ricerche su questi due strumenti, perchè essi furono da tutta l' antichità reputati come i più nobili ed i più sublimi. In fatti la lira fu sino dall' origine sua adoperata per accompagnare gli inni degli Iddii, che è la più antica poesia. Il Barnes opportunamente ci avverte, essere cosa pressochè impossibile il rintracciare l' origine della poesia lirica, ed essere stato presso tutte le antiche nazioni vetu-

sepolcro verisimilmente era l' insegna di alcun eccellente saettatore, e i filosofi volendo riconoscere le proporzioni armoniche avranno ben saputo farsi da se un monocordo più comodo al fine loro, che quell' arco non poteva essere . . . . . . Adunque gli strumenti d' arco pregievolissimi, i quali imitano l' artificio, onde la natura produce la voce umana, secondo le ultime scoperte del signor Ferrein, furono affatto ignoti ai Greci e Latini. Questi, s' egli è lecito accondescendere alle conghietture, forse a noi vennero dalla Cina, dove, secondo il solito de' Cinesi, che hanno invenzioni antichissime, e niente mai conducono a perfezione, il violino tuttavia si trova nella sua antica rozzezza . . . . . . Ma in qual tempo, diremo noi, che il primo esempio degl' istrumenti d' arco da sì remota nazione, come è la Cina, trapassasse nella nostra Europa? A me non sembra inverisimile, che nel secolo XIII. quando le milizie di Genghizcan, che aveano due volte invasa la Cina, e preso una volta Pechin, di là ritornando sotto la condotta del nipote Batoucan pervennero nella Polonia e nella Moravia ». In conseguenza di tutte le quali osservazioni nessuna fede debbesi al monumento riferito nell' edizione di Filostrato (*Paris* 1609) pag. 85 e adorno di varj violini quasi al nostro somiglianti sovr' esso scolpiti; e ridicolo pur diviene l' Anfione ivi espresso in atto di sonare coll' archetto un violino a cinque corde. Ci fa bensì maraviglia che l' erudito La-Borde nel suo *Saggio sulla musica antica e moderna* (Tom. I. pag 357) dall' anzidetta edizione delle immagini di Filostrato tragga argomento a favore dell' antichità del violino. Un simile equivoco fu preso altresì dal Galilei e dal Quadrio, e recentemente dal signor Andrea Majer nel suo d' altronde pregiabilissimo *Discorso sulla origine e progressi ec. della musica Italiana* (*Padova* 1821). Tali pretesi violini non sono propriamente che lire, le quali adornano una specie di ara o di tribunale detto dai Latini *Puteal*, forse per la sua somiglianza col coperchio di un pozzo, e che vedesi in alcune monete di Scribonio Libone. Nè maggiore autorità prendersi potrebbe dal cammeo riportato dal Maffei e rappresentante Orfeo che sta sonando il violino; giacchè questo cammeo non è altrimenti antico. Per le quali cose non può in alcuna maniera giustificarsi l' anacronismo di Rafaello, il quale nel suo Parnaso rappresentò Apolline in atto di sonare il violino.

stissimo l'uso di cantar sulle cetre, primieramente nelle cerimonie religiose e nelle pubbliche feste, poi ne' solenni conviti de' Principi, finalmente in qualsivoglia occasione e di pubblica e di privata allegrezza (1). Quindi è che una strettissima corrispondenza riscontrasi sempre tra questi strumenti e le danze e le canzoni sacre. I canti erano anzi reputati tremendi o lugubri, allorchè non erano dalla cetera o dalla lira accompagnati (2). Da Eschilo *l' inno delle Furie* vien detto *inno senza cetra*; e lo stesso poeta (Agam. v. 999) per esprimere una *flebile cantilena* dice ἄνευ λύρας ὑμνῳδεῖ, *canta un inno senza lira*. Un canto spiacevole vien pure da Euripide (*Phaen.* v. 1035) espresso colle parole ἄλυρον Μοῦσαν, *canto senza lira* (3). Sacro pertanto e fra ogni altro pregiabilissimo era reputato il suono della cetera e della lira; e perciò gli antichi porre soleano tali strumenti nelle mani delle Deità, credendo che il suono di essi renderle potesse benevole, e la collera e lo sdegno loro raddolcire. Quale maraviglia adunque ch' eglino collocata avessero fra gli astri la lira, e che al cielo dessero la denominazione di *lira* degli Dei (4)? Laonde Platone volle dalla sua repubblica escluse le tibie, e le sole cetere vi ritenne come gravi, virtuosi ed utili strumenti.

Musica dei tempi storici.

La musica tuttora assai imperfetta

La musica dei Greci nell' epoca, di cui abbiamo fin qui ragionato, essere dovea priva tuttora della vera melodia sì nel canto che nell' accompagnamento degli strumenti, e mancante essere pur dovea dell' armonia propriamente detta; poichè tutta consisteva nell' unisono e nel sistema dei due tetracordi (5). *L' eptacordo* con-

(1) In *Prolegom. ad Anacreont.* §. 3.

(2) Vedi le Pitt. d' Ercol. Tom. II. pag. 28 nota (3) e (4). Gli inni da Pindaro, *Olymp. Od. II.* sono chiamati *cetri-potenti*, ed Aristofane, *Thesmoph.*, dà alla cetra l' aggiunto di *madre degli inni*, perchè sovr' essa particolarmente si cantavano le lodi degli Dii.

(3) Censorin. *De die nat.* cap. 13. Arnob. *adv. Gentes* Lib. VII.

(4) *Varro apud Ger. Jo. Vossium de Natur. Art.* cap. IV. §. 3.

(5) A rischiaramento delle nostre ricerche crediam bene di avvertire che i vocaboli *armonia e melodia* cangiarono senso col passare dagli an-

teneva bensì le sette voci della musica, ma comprendere non poteva l'*ottava*, la più perfetta delle consonanze, la più semplice negli accordi e ne' rapporti dopo l'unisono, e che ad un tempo tutte abbraccia le note del sistema perfetto, chiamata perciò dai Greci *diapason*. Il primo passo pertanto che dai Greci fare doveasi per condurre la musica alla perfezione, essere non potea che quello di disgiungere il canto dall'accompagnamento degli strumenti, di affidarne cioè ciascuna parte a diverse e speciali persone. Da che uno strumento più non dovea unicamente servire ad accompagnar il canto, e da che esso dovea pur farsi ascoltare solo e colla propria ed unica sua melodia, era d'uopo trovare il modo con cui riempiere il voto che risultava dalla mancanza delle parole cantate. Ciò non potea ottenersi, se non coll'aggiugnere agli strumenti una maggiore estensione, onde trarne i suoni non più semplici, ma legati, armoniosi e costituenti un tutto acconcio ad eccitare l'attenzione degli uditori (1). Ora cotale, direm quasi, felice rivoluzione avvenne col ristabilirsi de' giuochi *pitici* per opera del Tessalo Euriloco, l'anno secondo della XLVII. Olimpiade, 591 anni circa, prima dell'Era Volgare, secondo le tavole di Blair; dal quale ristabilimento può dirsi che abbia principio la seconda epoca della musica Greca. E nessun altro stimolo poteva certamente essere più efficace ad eccitare ne' Greci un violento ardore per quest'arte già divenuta la dominatrice de' convivj, delle feste e delle cerimonie religiose, quanto i concorsi, le gare ed i premj, quanto insomma quelle cause

Primo passo alla perfezione della musica

Gare di musica

tichi ai moderni. Imperocchè i Greci chiamavano *armonia* ciò che da noi dicesi *melodia*, cioè la successione de' suoni per *intervalli proporzionali e misurati*. « La *melodia* e l'*armonia* (dice il Padre Martini) vocaboli, tra le varie vicende, a cui soggiacque la musica sempre famosi, hanno presso i moderni dovuto cangiare significato. Gli antichi usavano l'*armonia* a denotare la proporzione de' *suoni* e de' *canti* disposti in una sola serie, e la *melodia* a significare l'unione dell'*orazione*, del *canto* e del *ritmo*, vale a dire a significare una determinata *cantilena* di poesia. I moderni chiamano *melodia* ciò che gli antichi dicevano *armonia*, usando poi questa voce a significare l'ultimo corrente *contrappunto*, cioè a significare l'*accordo* contemporaneo di *cantilene* diverse ». *Storia della musica*, Tom. I. pag. 175. Noi faremo uso di queste due parole nel senso loro accordato dai moderni, e vogliamo di ciò avvisati i lettori onde togliere ogni luogo ai dubbj ed agli equivoci.

(1) Millin, *Dictionn.* des Beaux-Arts Tom. II pag. 520.

prepotenti onde le bell'arti tutte furono appo di essi a grado altissimo spinte, siccome abbiamo altrove accennato. È fama che Sacada Argivo, poeta lirico, stato sia il primo a cimentarsi ne' giuochi pitici col solo suono della tibia. Pindaro fa di lui onorevole menzione, e Pausania afferma che a lui stata era eretta una statua contigua a quelle di Arione e di Tamiri (1). Nell'anzidetta epoca dei giuochi pitici al premio che prima darsi soleva ai musici che riportata avessero la palma accompagnando il proprio canto col suono della lira, furono aggiunti due altri premj; l'uno per coloro che più si distinguevano col canto accompagnato dalla tibia, l'altro per quelli che senza punto cantare superavano gli emuli col solo suono della tibia. In tale epoca può quindi stabilirsi il cominciamento della separazione della musica dalla poesia, le quali due arti state erano per lo innanzi sempre congiunte. Verso la Pitiade VIII., fu inoltre decretata una corona per coloro che riporterebbero la vittoria nel suono degli strumenti da corda disgiunti dal canto (2). Sull'esempio de' giuochi pitici furono pure istituite le gare di musica negli istmici, negli olimpici e negli altri famosi giuochi della Grecia. Pericle le introdusse pur anco nelle feste Panatenee, ne ordinò le norme e le discipline, e costruir fece l'odeo destinandolo a sì fatte musicali contese (3). Non molto dopo venne coll'istituzione degli spettacoli teatrali aperto un nuovo campo e vastissimo, in cui la musica apparve nel suo più grande splendore; e tale essa conservossi sino a' tempi d'Alessandro.

Vincitori nelle gare di musica

Celeberrimi sono nelle antiche memorie i nomi di coloro che dopo Sacada riportarono il premio ne' musicali certami. Tali furono Pitocrito di Sicione, che col suono del flauto rimase ben sei volte vincitore ne' giuochi Olimpici ed altrettante nei Pitici, dalla Pitiade III. alla IV. Laonde, al riferire di Pausania, gli fu innalzata una colonna con quest'iscrizione: *Monumento di Pitocrito Callinico sonatore di flauto* (4). Agelao di Tegea colla sola cetra dal canto

(1) Paus., *Beoticor.* cap. XXX.

(2) Il premio delle gare pitiche era una corona d'alloro in memoria dell'amore di Apolline per Dafne; in seguito fu aggiunto alla corona un canestro ed un bacile di poma, frutto parimente sacro ad Apolline.

(3) Veggasi ciò che detto abbiamo intorno all' *odeo* nell'articolo sull' *architettura*, pag. 676.

(4) Paus. *Eliac.* Lib. II. cap. 14.

disgiunta riportò il premio nella Pitiade VIII., corrispondente alla LVI. Olimpiade (1). Nelle Pitiadi XXIV. e XXV., corrispondenti alle Olimpiadi LXXII. e LXXIII. ottenne il vanto col suono delle tibie Mida d'Agrigento, per la quale vittoria egli venne altresì da Pindaro onorato con un'ode. Questi fu pur vincitore ne'giuochi Panatenei; e narrasi che mentre stava in essi gareggiando, rottasi all'improvviso la linguetta della sua tibia, col solo strumento proseguì il suono: del che altamente maravigliatisi gli spettatori lo proclamarono vincitore, e gli diedero l'idria piena d'olio, premio destinato a'vincitori nelle gare Panatenee. Plutarco nella vita di Lisandro narra, che innanzi che questo celebre Spartano occupasse Atene, Aristone sonator di cetera avendo vinto sei volte ne'giuochi Pitici, e volendo acquistarsi la grazia dello stesso Lisandro, gli promise che quando ottenuta avesse un'altra vittoria, farebbe a suon di tromba proclamare queste parole: *Aristone servo di Lisandro*. Famosi pur sono i nomi di coloro che nelle solenni gare e specialmente nelle Panatenee riportarono la vittoria col canto dai flauti accompagnato; e noi altrove accennato abbiamo le gare che in tali feste facevansi dai cori delle varie tribù dell'Attica, ed i monumenti che in siffatte occasioni innalzavansi ai *Coregi*, i cui cori avessero avuto sopra gli altri il vanto (2). Nè colle cetere soltanto o colle tibie, ma ancora col suono de'corni e delle trombe gareggiavasi, siccome narrato abbiamo altrove (3). Timeo e Crate, ambidue Elei, vinsero nell'Olimpiade XCVI., quegli col suono del corno, questi col clangore della tromba. Dopo l'anzidetta Olimpiade Archia d'Ibla vinse col suono della tromba, pel primo tra gli stranieri, in tre giuochi Olimpici, ed in un giuoco Pitico. Ma fra i gareggiatori di trombe famosissimo fu Eudoro di Megara, alla cui persona, giusta il testimonio di Polluce, non era possibile l'accostarsi mentre sonava, perchè coll'altissimo clangore della sua tromba stordiva qualsivoglia orecchio. Egli riportò ne'giuochi Olimpici il premio dieci volte, secondo Ateneo, diciassette, secondo

(1) Secondo il Corsini, *Dissert. Agon.* pag. 145, la Pitiade VIII. cade nell'anno 4161 del periodo Giuliano, 553 anni prima dell'Era Volgare, 201 dalla fondazione di Roma.

(2) *Religione della Grecia*, pag. 513. Veggasi anche il monumento di Lisicrate nell'*Architettura ec.* pag. 666.

(3) Veggasi il già citato articolo della *Religione*, pag. 515.

Polluce: i quali due scrittori raccontano ancora il fatto che altrove abbiamo accennato, cioè che Demetrio figlio di Antigono, vedendo che i suoi soldati non potevano accostare alle mura di Argo da lui stretta d'assedio una *Helepoli* (macchina così detta, perchè con essa prendevansi le città), ottenne l'intento suo col mezzo di Eudoro; perciocchè costui fattosi a sonare due trombe ad un tempo animò sì fattamente i soldati che loro riuscì di spignerla felicemente al divisato punto. Nè solamente gli uomini, ma le femmine ancora solevano nelle solenni gare al suono della tromba cimentarsi. Imperocchè Ateneo, Eliano e Polluce raccontano che Aglaide figlia di Megacle esercitava l'arte del sonar la tromba, e che molto erasi distinta nella prima pompa che in Alessandria celebrossi (1). Ma questi pochi cenni intorno ai musicali concorsi bastino. Chi vago fosse di vedere quest'argomento trattato con ampiezza e con dottrina, potrà consultare i Fasti Attici e le Dissertazioni Agonistiche del Corsini, non che le storie del Burney e del Martini.

Donne sonatrici di tromba

Ora due ricerche noi far dobbiamo specialmente intorno alla musica di quest'epoca; e primieramente quali fossero gli strumenti in uso presso i Greci: secondo, quale il loro sistema di musica e quale il loro metodo di scrivere o notare le musicali composizioni. E quanto agli strumenti, erano questi di tre specie, cioè *da fiato*, *da corda e da percussione*. Gli strumenti della prima specie possono ridursi alle *tibie* ossia ai *flauti*, alla *siringa*, alla *fistola*, al *pandorio* ed alla *tromba* (2). Tante erano le tibie e sì moltiplici, che cosa troppo lunga e nojosa sarebbe il volerle tutte annoverare (3). Ed in primo luogo, esse distinguevansi per la diversità del suono in *acute*, *gravi e medie*. Di suono acuto erano le tibie Frigie, e tra queste troviamo nominate la *gingrina*, la *puerile*, la *minima*, la

Strumenti de' tempi storici

Tibie

(1) *Athen.* Lib. X. cap. 3. *Aelian. Var. Hist.* Lib. I. cap. 26. *Pollux* Lib. IV. seg. 89.

(2) Il Padre Martini nomina anche il *lituo*. Noi però ci asterremo qui dal favellare di tale strumento, essend'esso proprio de' Romani, più che dei Greci.

(3) Intorno alla moltiplice varietà degli strumenti da fiato e specialmente de' flauti, oltre Polluce, il Meursio, il Padre Martini, il Burney, il Montfaucon, gli Accademici Ercolanesi ed il La-Borde, si possono consultare il Bianchini, *De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae etc.*, ed il Bartolini, *De Tibiis veterum etc.*

partenia o verginale, e simili: di suono grave, la *peana*, la *tibia curva*, la *spondaica*, la *virile* ec.: di suono medio, la *destra*, la *sinistra*, le *doppie*, la *magade*, la *pari*, la *impari*, la *gamelia o nuziale*, la *siringe*, la *convivale*, la *dattilica*, l'*obliqua*, la *corica*, ed altre molte. In secondo luogo le tibie distinguevansi, giusta i varj tuoni in *Dorie*, *Frigie*, *Lidie*, *Eolie e Jastie*, e secondo i tre diversi generi di musica, in *diatoniche*, in *cromatiche* ed in *enarmoniche*. Tale varietà delle tibie nasceva dalla diversità della grandezza, della materia, della forma e dell'arte ond'erano costrutte; arte condotta a perfezione sì alta, che al dire di Luciano, alcune tibie state erano vendute per ben sette talenti (1). Teodoro padre dell'oratore Isocrate non era che un fabbricatore di flauti, e tanta fortuna colla professione sua procacciata erasi, che nelle cerimonie religiose potè a proprie spese ed a nome della sua tribù mantenere un coro di cantori. Secondo le diversità delle tibie, diverso era pure il lor suono, e diverso l'uso, cui venivano destinate. Dolce e sedato era, per esempio, il suono de'flauti *pitici*, veemente quello *de'corici*, querulo quello *degli obliqui*, patetico quello *de'piegati* stridulo ed acuto quello *de'gallici* (2). Tanto poi era presso dei Greci l'uso delle tibie, che queste adoperavansi quasi in ogni azione sì sacra che profana, sì pubblica che privata. Ne'sacrificj e nelle libazioni aveano luogo le tibie *Dorie*, ossia di tuono grave; nelle grandi solennità le *Lidie*, o di tuono *acuto*, nelle nozze i *Monauli*, co'quali accompagnavasi l'inno d'Imeneo, le tibie *doppie* o le *zigie*, l'una delle quali, cioè la più lunga, intonava la sinfonia; ne'convivj le *paroenie* (3); negli spettacoli del teatro le *pitauliche*, le *peane*, le *corauliche*, od accompagnatrici de'cori e dei ditirambi; negli inni le *spondaiche*; ne'funerali le *Frigie* di tuono medio, le *obli-*

Loro grande uso

(1) Lucian. *Adversus indoctum*.

(2) Doni, *De praestantia music. vet.* P. III. T. I. pag. 156 e Martini, *Storia ec* T. II. pag. 272.

(3) Poll. *Onomast.* Lib. IV. *Segm.* 80. Jul. Caes. Scaliger, Poet. Lib. I. cap. 80. *Conviviales erant pares et aequales, eaeque pusillae ad significandam aequalitatem conviviorum. Iccirco rotunda olim mensa, nequem sibi praelatum quispiam conquereretur.* Secondo lo stesso Scaligero, le tibie doppie erano impari, e dicevansi *zigie*, da ζυγός, *giogo*, volendosi con tal vocabolo alludere al congiungimento nuziale.

que e le *gingrine* (1); negli amori le *Joniche*. Già veduto abbiamo nell'articolo intorno alla *Milizia*, l'uso che delle tibie pur facevasi nella guerra dai Cretesi, dai Lacedemoni e da altri popoli. Ma per sino ne' giuochi, nelle navigazioni, nella caccia, nella pescagione facevasi uso delle tibie (2). Del qual generalissimo costume il Doni ed altri scrittori traggono la ragione dalle singolari qualità del suono dalle tibie prodotto, e particolarmente dalle *medie*; il qual suono per la sua stessa natura più che quello degli strumenti da corda all'umana voce si accosta, e per la varietà sua di forte o debole e patetico, di aspro o dilicato, di veemente o sedato, di rauco o dolce, di acuto o grave più facilmente esprime le umane passioni (3). Fra tante specie di tibie le più notabili erano le *doppie*, le quali consistevano in due tubi, o flauti costrutti in guisa che potevano sonarsi ad un tempo da una sola e medesima persona. Cotali due flauti erano o perfettamente uguali (ed in tal caso non producevano che un medesimo suono), ed ineguali tanto per la diversità della lunghezza, quanto per quella del diametro, ed allora davano due diversi suoni, l'uno grave, l'altro acuto. La consonanza o sinfonia, che risultava dall'accoppiamento de' due flauti eguali era *all'unisono*, allorchè le due mani del sonatore toccavano ad un tempo i medesimi buchi sul medesimo flauto; oppure alla *terza*, quando le due mani toccavano differenti buchi. Il suono prodotto

Tibie doppie

Loro consonanza

(1) Barthol. Lib. I. cap. 6. *Apud Athenaeum non minorem numerum reperies a gentibus variis desumptum. Gingras tibias, quibus ex Xenophonte Phoenices usos refert, describit* Lib. IV. Deipnos. *palmum longas, stridulum sonum et lugubrem edentes, quibus etiam Cares mortuos lugere cum Polluce consentit.* Secondo Ateneo pertanto la *Gingrina* non era lunga che un palmo, e mandava un suono stridulo, lugubre, e giusta il Casaubono, simile al grido delle oche, ond'è desunto il suo nome.

(2) Aristoph. *in Acharn.* act. II. sc. V. v. 66. Barthol. Lib. II. cap. 16 et 17. Scalig. ibid. Lib. I. cap. 4. Athen., ibid. Lib. IV. cap. 13. Polluce riferisce ancora, che i Tirreni, secondo il testimonio di Aristotele, flagellavano i rei e cuocevano le vivande al suono delle tibie.

(3) Giambatt. Doni, *Trattato della musica scenica*, T. II. cap. 37. « Aristotele (dice egli) anche afferma ne' problemi musicali, che è più « soave il suono della tibia, che della lira, e ch' ella ha la stessa proporzione « con gli altri instrumenti, che l'armonia frigia con le altre armonie; « la qual corrispondenza consiste in avere grande efficacia in muovere « gli affetti col suono, che ha dell'attrattivo e patetico ».

dall'accoppiamento di due flauti ineguali era di due specie, secondo che tali flauti erano *all'ottava*, oppure *alla terza*, ed in ambidue i casi le mani del sonatore toccavano ad un tempo i medesimi buchi su ciascun flauto, e ne formavano quindi un concerto od *all'ottava*, od *alla terza* (1). Da tutte le quali cose è d'uopo conchiudere che in altissima stima fossero le tibie presso i Greci. Di ciò ne fanno pure testimonio le iscrizioni scolpite sugli antichi marmi, le quali ci raccontano che in Atene i sonatori di flauto per le cerimonie religiose venivano scelti tra i più valenti professori, e godevano dei privilegj e degli onori proprj de' sacerdoti, essend'eglino ancora mantenuti colle carni delle vittime; dal che nacque nella Grecia il proverbio, *vivere come un sonatore di flauto*, che applicavasi a chi vivea alla mensa altrui. Nè però i soli uomini, ma le donne ancora pregiavansi di coltivare questo strumento; fra le quali la più celebre fu Lamia. Plutarco, Ateneo ed altri parlano degli onori ch'essa riportò da tutta la Grecia. Gli Ateniesi le dedicarono un tempio col titolo di *Venere Lamia*.

Zampogna

Coi vocaboli di *fistola*, *siringa e pandorio* non troviamo per lo più rammentato che un solo e medesimo strumento, cioè la *zampogna* (2). Questo è il più antico degli strumenti pastorali, e

(1) Burette, *Dissertation sur la symphonie des anciens. Academ. Roy. des Inscriptions etc.* Tom. IV. pag. 123. Seguendo le orme di questo chiarissimo scrittore noi non abbiam fatto che accennare i soli nomi di alcune specie di flauti, e quindi credemmo bene di non annojare i nostri leggitori col trattenerci a lungo nella spiegazione di ciò che gli antichi intendessero per *tibiae pares et impares*, *tibiae dextrae et sinistrae*, *tibiae sarranae*, *phrygiae etc.* intorno alle quali i critici e gl' interpreti hanno inutilmente tormentato il loro cervello.

(2) Bartholin. *De tibiis veter.* Lib. III. cap. 6. *Fistulae Latinis dictae sunt, quia fissi calami, vel quod vocem emittant, ut placet Isidoro*, Lib. II. cap. 20. *Graeci σύριγμα nominant a* sibilo; *σύριγξ enim non* fistulam *solum, sed et* sibilum *denotat, et συρίζειν, seu συρίττειν fistula canere et sibilare. Unde Martiano Capellae* Lib. XIX. sibilatrix enodis fistula. *Et in Glossis Isidori*, fistulator, sibilo. *Quippe* sibilus, *seu* sibilum, *proprie dictus est sonus ille, quem fistula inflata emittit.* E lo stesso scrittore verso la fine del medesimo luogo così conchiude: *Postea nonnulli* Pandorium *vel* Panduram *nuncuparunt, quemadmodum Isidorus*: Pandorium *ab inventore vocatum, de quo Virgilius*: Pan primus calamos cera conjungere instituit. *Fuit enim apud gentiles Deus pastoralis, qui primus dispares calamos ad cantum aptavit, et studiosa arte composuit.*

vuolsi invenzione di Pane. Era composto di varie ed ineguali cannuccie insieme congiunte al lungo, le quali supplivano in certa guisa ai diversi fori che poscia col progresso dell'arte vennero scavati in un solo e medesimo tubo, ossia nel flauto. Agli strumenti pastorali appartiene pure la *cornamusa o piva*, chiamata *Pythaule* da Varrone, Δορὸς, *otre*, *sacco*, *pelle*, generalmente da' Greci, secondo il Bartolino, e *tibia utricularis* dai Latini (1). Nulla però affermar sapremmo di certo nè intorno all'antichità di tale strumento, nè intorno all'uso di esso appo i Greci; giacchè non ne troviamo una chiara menzione che solo negli scrittori Latini di vetustà non molto remota (2). Sembra che da principio la cornamusa non in altro consistesse che in un otre o sacco di pelle, in cui erano fitte due canne, l'una per introdurre il fiato, l'altra per trarne il suono; e quest'ultima era fatta a più fori ed alla foggia di un flauto. In seguito vi si aggiunsero più canne d'ineguale dimensione, e venne a formarsi la *piva*, quale trovasi tuttavia in uso anche presso i nostri pastori. Alcuni hanno creduto che dalla cornamusa abbia pur avuto origine *l'organo*, e che quindi antichissimo sia l'uso di

Cornamusa

Organo

(1) Barthol. Lib. III. cap. 7. *Transeo ad aliud genus organi, tibiam nempe, quam utricularem, vel utriculariam ex conformationis modo appellare licet. Illam descriptam reperio in epistola ad Dardanum, quae Hieronymo vulgo tribuitur*: Antiquis temporibus fuit chorus quoque simplex, pellis cum duabus cicutis aereis, et per primam inspiratur, secunda vocem emittit. *Ubi Salmasius ita legendum existimat*, antiquis temporibus dorus quoque simplex pellis. *Nam δορὸς Graecis est pellis. Plures postea calami ad utrem accessere. Naulia sive nablia diminutivum a nabla, quae organi species apud Suidam, ad hujus tibiae significationem nonnulli trahunt* Il Kirchero è d'avviso che la cornamusa fosse dai Greci conosciuta sotto il nome di *συμφωνία*. Ma questo vocabolo sembra destinato a dinotare non uno speciale strumento, ma la consonanza di più strumenti. Il più antico e forse l'unico monumento, in cui si vegga una specie di cornomusa propriamente detta, è un cammeo pubblicato dal Ficoroni, *Masch. Scen.* Tav. 83.

(2) Virgilius in *Copa*. Svetonius in *Nerone*, cap 54. Alcuni sono d'avviso che la cornamusa fosse chiamata anche *Pythaulica*, perchè con essa accompagnavansi i canti *pitici*. Ma il Donato vuole che *Pitauli* si dicessero alcuni sonatori i quali con una particolare specie di tibie addolcivano e quasi persuadevano l'animo degli uditori, e quindi fa derivare tal vocabolo dal verbo πείθω, *persuado*.

quest' istrumento. Ma dell' organo *idraulico* che ci vien rammentato da Plinio, da Vitruvio e da Svetonio, e che fu il primo ad usarsi; cioè dell' organo, da cui traevasi il suono per mezzo del vento eccitato dal cadere dell' acqua, e condotto per un tubo alle varie canne o tibie fitte nell' otre, non troviamo alcuna menzione presso gli antichi Greci, e pare ch' esso fosse proprio soltanto de' Romani. È posteriore all' *idraulico* e parimenti proprio de' soli Romani dee dirsi l' organo *pneumatico*, ossia quello, in cui eccitavasi il suono per mezzo de' soffietti o de' mantici; giacchè di esso non trovasi sicura memoria prima dei tempi dell' Imperatore Giuliano (1).

Trombe

Nell' articolo della *Milizia* noi già parlato abbiamo delle *trombe*, e delle sei specie che di esse ci vengono da Eustazio rammentate come proprie degli antichi; e diverse figure di tali strumenti già riferite abbiamo nella Tavola 40, tra le quali l' unica che fatto ci venne di trovare delle buccine o trombe spirali. Ivi avvertimmo pure, che non fu presso i Greci antichissimo l' uso delle trombe, e che prima di esse venivano adoperate le conche marine e le corna de' buoi e di altri animali. Pochissime cose perciò ci rimangono qui ad aggiugnersi. Già veduto abbiamo ancora che le trombe, sebbene ignote fossero ne' tempi Trojani, erano nondimeno in uso nell' età di Omero; giacchè questo poeta trae da esse varie ed acconcie similitudini, e chiaramente nè parla nella *Batrocomiomachia* (2). Ma gli autori Greci

(1) *Bartholin. etc.* Lib. III. cap. 7. *Blanchinus*, *De tribus generibus instrumentorum etc.* pag. 12. Tra gli scrittori Greci Ateneo è il primo che parli degli *organi idraulici*. (*Deipnosoph.* Lib. IV. cap. 23), dei quali ne fa inventore l'Alessandrino Ctesibio sotto Tolomeo II. che regnò nel secondo secolo prima dell' Era Volgare, ed aggiugne ch' essi erano una specie di *Clepsidri* della forma di un' ara rotonda, in cui erano varie canne: queste poi riceveano l'aria dall'acqua, che veniva agitata da un giovane. Ma questo scrittore vivea sotto di Marco Aurelio; nè perciò sapremmo, se la sua autorità essere possa di gran peso, parlando egli di un avvenimento all' età sua di quasi quattro secoli anteriore. Che che siasi della loro origine, gli organi cominciarono ad aver luogo ne' teatri soltanto sotto di Nerone. In un basso-rilievo della villa Pamfili pubblicato dal Winkelmann si vede l' organo idraulico con un fanciullo che agita l' acqua.

(2) Che l' uso delle trombe sia antichissimo, ne può essere una prova non dubbia il capo X. dei *Numeri*, dove Iddio comanda a Mosè di costruire due trombe d' argento, onde sul diverso suono di esse i capi ed il popolo regolassero i loro movimenti. Non parlandosi qui della forma,

nulla ci dicono di particolare intorno alla forma ed alla varietà delle loro trombe; a differenza dei Romani, che tre specie distintamente ne rammentano. Polluce afferma che la materia delle trombe era il *bronzo*, il *ferro* e la *linguetta d'osso* (1). Da un luogo poi di Varrone, lib. IV., si rileva, che la figura delle trombe corrispondeva a quella di un tubo: *Tuba a tubis, quos etiam nunc ita appellant Tubicines Sacrorum.* Nelle pitture de' vasi antichi e ne' cammei di Greco lavoro troviamo ciò non ostante una tal quale figura anche delle buccine o trombe spirali, siccome sono quelle da noi riferite nell' anzidetta Tavola 40.

Varie figure degli strumenti da fiato

Prima di andar più oltre gioverà il qui riportare nella Tavola 121 alcune forme degli strumenti da fiato. Il *num.* 1, rappresenta la più semplice e la più antica delle tibie, cioè quella da Ateneo detta *monaulo*, che adoperavasi specialmente per gli imenei: è fama che al suono di essa guerreggiassero le Amazoni (2). Questo numero è tratto dalla Tavola Iliaca, della quale ragionato abbiamo altrove. Ne' più remoti tempi le tibie erano di canna, di bosso, od anche di ossa di animali; ma più comunemente costruivansi colle gambe delle gru. I *monauli* perciò erano talvolta più larghi ed alquanto piegati verso l'estremità, e tale è quello sotto il *num.* 2, tratto da un basso-rilievo appartenente già al Principe Diomede Carafa di Napoli, e riferito dal Bianchini, dal Montfaucon e da altri. Il Bianchini è in oltre d'avviso che in questa figura sia rappresentata la più antica forma della tibia ossea, di quella cioè che da Callimaco nell'inno a Diana viene attribuita a Minerva. Sotto il *num.* 3, è la tibia *curva* o *Frigia*. Essa anticamente era composta di bosso e di un corno di vitello ond' aumentarne il suono: usavasi specialmente nel culto della madre degli Iddii. E di fatto questa figura fa parte dei distintivi di Cibele in un monumento del Museo Capitolino, riferito anche dal Winkelmann (3). È notabile la linguetta che chiaramente vi si distingue, e che pure si ravvisa intera in alcune

Monauli

Tibie

ma della sola materia delle trombe, giova credere ch' esse già conosciute fossero dagl' Israeliti, e che questi ne avessero anzi appreso l'uso dagli Egizj. Intorno all' origine delle trombe può consultarsi il Tomo I. dell'*Histoire de l'Acad. Roy. des Inscriptions etc.* pag. 104.

(1) *Poll.* IV. seg. 85 et 86.

(2) *Marcianus Capella* Lib. IX. *Blanchin.* cap. 1. §. I.

(3) *Mus. Cap.* IV. Tab. 16. Wink. *Monum. ined.* Tav. 8

Siringa o zampogna

tibie scoperte tra le rovine d'Ercolano (1). *Num.* 4, siringa o zampogna, quale trovasi comunemente nei bassi-rilievi. Essa aver solea sette tubi corrispondenti ai sette suoni fondamentali; ma il numero dei tubi non è sempre tale, giacchè ne' monumenti si veggono siringhe dai cinque fino ai dieci tubi. *Num.* 5, tibia *spondaica* o *lunga* riferita dal Bartolini, dal Bianchini e dal Montfaucon; è tratta dalle antiche pitture di Santi-Bartoli. *Num.* 6, tibie *pari*, tratte da una Musa d'un sarcofago Mattejano. Queste, giusta il sentimento del Bianchini, erano lunghe e davano un suono acuto. Egli perciò le crede proprie di Clio, sull'autorità di Orazio che dà a questa Musa la tibia acre (2). Non bene saprebbesi a qual genere di tibie appartenga lo strumento *num.* 7. Esso nella sua estremità si allarga quasi alla foggia dei nostri oboè. Il Bianchini lo riporta come tratto da un basso-rilievo Trivulziano riferito dal Grutero; ed esso sull'autorità del Bianchini è pure riferito dal Montfaucon. E in questa ed in più altre tibie sono osservabili i

Cavigli

cavigli, cioè certe picciole prominenze, talvolta di forma diversa, e terminanti per lo più in un bottone. I filologi sono d'avviso che tali cavigli tenessero luogo di chiavi, e servissero a chiudere o ad aprire i buchi della tibia, secondo i diversi tuoni (3). Ma Winkelmann dice che non può tuttavia determinarsi asseverantemente l'uso di sì fatte prominenze (4). *Num.* 8, le tibie *congiunte*, rife-

(1) La linguetta chiamata dai Greci *γλῶττα* o *γλωττίς*, *lingula* dai Latini, si vede pur distintamente nelle due tibie della *Sirena* riferita da Winkelmann, *Monum. ined.* N.° 46.

(2) Od. XII. Lib. I.

> *Quem virum, aut heroa, lyra, vel acri*
> *Tibia, sumes celebrare, Clio?*

(3) *Bartholin.* Lib. I. cap. 5. Ficoroni, *le maschere sceniche* Tav. 77. Bonar. *Num.* pag. 368. Ottavio Falconieri nella sua Dissertazione della Piramide di C. Cestio, così parla di alcune tibie ivi espresse: *Nelle tibie, le quali tiene nella mano la terza figura, si veggono alcuni piccioli piuoli, i quali servivano, secondo me, ad uso di tasti, come nelle Sordelline, ed i fori onde si formava il suono, assai distanti l'uno dall'altro.*

(4) Ecco in qual guisa si esprime quest'autore parlando dell'anzidetta Sirena. *La sirena . . . . . ha due tibie in mano, da ciascheduna*

rite dal Bartolini, che le trasse dalle antichità del Boissardo, e che le crede appartenenti alla specie di quelle dette da Stazio *tibiae conjunctae*. Sembra che questa forma stata sia inventata per togliere l'incomodo di dover soffiare ad un tempo in due distinti flauti. *Num.* 9, la *cornamusa*, tratta da un basso-rilievo del palazzo del Principe Santa-Croce a Roma, e riferito dal Bianchini, dal Montfaucon e da altri. *Num.* 10, la *buccina*, tratta dalle pietre incise della Galleria di Firenze. Essa ci rammenta la forma delle conchiglie e dei corni, che presso i più antichi popoli tenevano luogo di tromba. *Num.* 11, un *buccinatore*, tratto parimenti da una pietra incisa della Galleria di Firenze (1). Il Gori lo crede Romano; ma la nudità della testa, e la clamide, suo unico vestimento, lo dichiarono Greco. *Num.* 12, la *buccina*, costrutta alla foggia di conchiglia, quale nei monumenti vedesi sovente nelle mani de' Tritoni. Gli scrittori credono essere questa la *buccina* inventata da Tirreno figliuolo di Ercole. Questa figura è tratta da un antico Tritone in bronzo, che conservavasi già presso il Bianchini. La figura sotto il *num.* 13, rappresenta un *tibicino* col φορβεῖον, detto dai Romani *capistrum*. Esso consisteva in una benda di cuojo, la quale passando sulla bocca e sulle orecchie del sonatore veniva ad essergli legata dietro la testa, e perciò avea una fessura appunto dinanzi alla bocca, onde potervi introdurre la linguetta dello strumento. Di tale benda parlano Sofocle, Aristofane, Plutarco ed altri. Quest'ultimo ne attribuisce l'invenzione a Marsia, ed aggiugne ch'egli ne usò nella gara con Apolline, onde raffrenare il fiato e la lena, e nascondere la deforme ineguaglianza del volto (2). Ma, secondo lo Svida, il pre-

Cornamusa

Buccina

Phorbeion

delle quali si alzano come tre piccioli imbuti, il cui uso sembra essere stato l'assicurare maggiormente i tasti de' buchi nelle tibie, detti κόροι. *Io credo che questi imbuti venissero nominati* βόμβυκες, *da* βόμβος, suono. *Questa parola è notata da Polluce nell'accennare le parti che costituivano le tibie, e la mette dopo quella che significa* buchi τρυπήματα, *e prima di quella che significa* boccaglia; *ma sin ora non s'è convenuto del suo vero senso. Uno scrittore moderno, il quale pretende che le tibie di questa sorte siano idrauliche, cioè in cui il suono venga prodotto dall'acqua, non merita d'essere confutato.*

(1) Tom II. *Tab.* 92 et 59. N.° 1.

(2) Aristoph. *in Avibus*, *et ejus* Scholiastes *in Vespis*. Plutarchus, *de ira*. *Dionys*. *Longin*. cap. 2.

cipuo uso del *phorbeion* era per cingere le gote del sonatore in guisa ch'egli potesse e moderare l'impeto, e all'uopo rafforzando i muscoli soffiare con ogni sforzo maggiore, senza il pericolo che gli si squarciasse il labbro. Sembra che di esso usassero specialmente coloro che sonavano ne' teatri e nelle pubbliche gare. La presente immagine è riferita dal Bartolini, ed è tratta da una base triangolare del Museo Capitolino. Un sonatore di due tibie munito del *phorbeion* vedesi pure nella Tav. XLII. Tom. IV. del Museo Ercolanense. Osservato abbiamo altrove che ben anco i banditori si strignevano intorno alla gola una corda, ond'impedire che loro si squarciasse qualche vena nel dar fiato al corno od alla tromba; ed ivi riferita abbiamo altresì l'iscrizione apposta alla statua di certo Archia, che vinto avea nelle gare Olimpiche colla sola voce, cioè senza servirsi del corno e della corda (1). Nel *num.* 14, è rappresentata la sonatrice di tromba del Museo Ercolanense, Tavola XXX. Tom. II. Tra le varie opinioni da que' dotti Accademici non ci sembra improbabile quella con cui affermasi essere figurata in quest'immagine l'Aglaide da noi più sopra mentovata. Qui di fatto si ravvisa il picciolo pennacchio e quasi la chioma finta, onde, al dire di Ateneo e di Eliano, quella sonatrice andava adorna nella prima pompa d'Alessandria. Essi aggiungono che Aglaide sonava egualmente bene colla tromba *agonistica* e colla *pompica*. Ed appunto gli strumenti che la figura ha nelle mani, sembran essere due trombe. Quella, cui tiene nella sinistra, ha una larga bocca, e somiglia ad una tromba marina; ed è forse *l'agonistica*, perciocchè le disfide de' sonatori di trombe consistevano nello spingere la voce più lungi, e Polluce afferma ch'essi face-

Sonatrice di tromba

(1) Articolo della *Religione. Gare de' sonatori e de' banditori*, pag. 514. Polluc. *Onomast.* Lib. IV. cap. 12. Segm. 92. Winkelmann, *Storia ec.* Tom. II. pag. 204. Sembra che presso i Romani si strignessero pure il collo con una fascia coloro che in pubblico recitar doveano ad alta voce, giacchè nell' Epigramma 41 del libro IV. Marziale così scrive:

Quid recitaturus circumdas vellera collo?
Conveniunt nostris auribus illa magis.

Ma non sapremmo se questo costume sia stato giammai proprio anche dei Greci.

vansi udire alla distanza di ben cinquanta stadj. L'aquila stessa che qui vedesi dipinta sul coperchio dello strumento, sembra, secondo alcuni, indicare la tromba *agonistica*, cui ben convenivasi un tale augello, come augurio di vittoria; ma secondo altri, l'aquila sarebbe un'allusione tutta propria di quest'istrumento, giacchè Polluce spiegando le voci degli augelli dice essere proprio dell'aquila il κλάζειν, *clangere*, e dai poeti dassi appunto il *clangore* alle trombe (1). Lo strumento, cui questa figura tiene colla destra, sarebbe nell'anzidetta ipotesi la tromba *pompica*, che nelle feste si usava, dell'altra più sottile, e perciò meno strepitosa. Quella, direm quasi, minor tromba che ne esce, potrebbe dinotare o quella parte chiamata da Polluce *linguetta d'osso*, oppure un pezzo che vi si aggiugneva per renderne il suono o più moderato o più acuto (2).

Pane colla tibia

Una bellissima statua terminale dell'altezza di 3 piedi e 3 1/4 diti di antico stile Greco è l'immagine che riportiamo sotto il *num.* 15 della stessa Tavola 121. Essa appartiene al Museo Britannico; fu trovata dal signor Gavin Hamilton presso *Civitià Lavinia* nelle rovine della villa di Antonino Pio (3), e rappresenta il Dio Pane

(1) *Virg. Aeneid.* II. 313.

Exoritur clamorque virum, clangorque tubarum.

Veggasi il *Mus. Ercol.* ne'commenti a questa figura.

(2) Lipsio *de Mil. Rom.* IV. *dial.* 10, nota con Artemidoro I. 58. *In tuba osseum aliquid fuisse, quod insitum aut impactum ad sonorem.* Museo Ercol. *ibid.*

Il Bonanni nel suo *Gabinetto armonico*, Tav. XXXVI. riporta una grandissima tromba, detta dal Kirchero e da Olao Vormio *corno o tubo di Alessandro Magno.* La figura è tratta da un codice Vaticano, in cui leggonsi le seguenti parole: *Faciebat hoc cornu* (*Alexander*) *adeo vehementem sonum, ut eo exercitum suum ad centum stadia* (*quorum octo unum miliare Italicum conficiunt*) *dispersum convocare perhibeatur.* Il Kirchero crede che tal corno fosse sostenuto da tre aste in modo che potesse raggirarsi dal sonatore verso qualsivoglia parte. Esso, secondo il suddetto codice, avea il diametro di cinque cubiti. Ma siccome non ci ha antico autore, che parli di questo strumento, così è d'uopo riporlo tra le molte cose favolose, che si attribuiscono a quel celebre conquistatore: e favoloso o creato dalla pura immaginazione del Kirchero dee pur dirsi il *tubo cocleato*, da lui esposto nella sua *Musurgia* a cart. 110.

(3) *A Description of the Collection of the Ancient Marbles of the British Museum etc. London*, 1815, in 4.°

che sta sonando una tibia. Quest'Iddio « è generalmente (così esprimonsi gli eruditi commentatori di quel Museo) rappresentato nudo; ma la lunga veste ond'è qui coperto, ed il diadema ond'ha adorno il capo, non solo ci palesano il costume, ma fors'ancora ci scoprono la foggia con cui gli antichi usavano talvolta di coprire le statue de'loro eroi. . . . . . L'atto di soffiare nello strumento è in questa figura sì mirabilmente espresso, che ci sembra quasi di udire il suono della musica, ed è cosa non improbabile che questa statua sia una copia di quella che diede occasione ad un Greco epigramma di Arabio. Il concetto dell'epigramma è, che l'artefice avea animata la figura di Pane coll'infonderle lo spirito ». Ma quanto a noi, due cose sono specialmente singolari in questa statuetta, ed in primo luogo la tibia *obliqua* fatta quasi a becco, ossia costrutta in maniera che la linguetta esce a traverso (1). Una tibia di somigliante forma, vedesi nel tomo IV. Tavola 57 del Museo Capitolino, ed un'altra è pur riferita dal Maffei nel vol. II. della *Verona illustrata* (2). In secondo luogo questa statua, come che

Tibia obliqua

(1) È da notarsi che la sola parte superiore di questa tibia, cioè la parte lungo la barba sino alla bocca della figura, è di antico lavoro, il restante è di ristauro moderno: a lavoro moderno appartengono pure tutto il braccio destro e la parte inferiore del sinistro, non che il lembo della veste.

(2) In un basso-rilievo del Museo Pio-Clementino (Tavola XIII. vol. V.) è un Genio bacchico in atto di sonare un flauto obliquo, in cui la linguetta esce non nella estremità, ma alquanto sotto. Siccome questa figura, non meno che l'anzidetta del Museo Britannico, potrebbe spargere qualche luce sopra una quistione già più volte agitata dagli eruditi; così gioverà il qui riferire l'illustrazione che di essa ci lasciò il chiarissimo Visconti: « Quest'ultima figura (dice egli) è la più notabile ed erudita « del basso-rilievo. Essa è il monumento più chiaro e più certo che ci « dimostri aver gli antichi adoperata questa maniera di tibia, ch'essi chia- « mavano *obliqua*, e (πλαγίαυλος) *Plagiaulos*, assai mal nota sinora « alla maggior parte degli antiquarj, che si ostinavano ad intendere con « questo nome una tibia alquanto ricurva verso l'estremità. Giulio Cesare « Scaligero aveva ottimamente distinte queste due specie di flauti, ma non « era seguito; sinchè il luminare degli antiquarj Francesi, l'illustre Barthe- « lemy, nella spiegazione del Musaico di Palestrina ha posto fuor di « dubbio l'esistenza del flauto traverso presso gli antichi, più che con « altro con un luogo insigne della favola d'Apulejo. Cita egli ancora in « conferma di ciò due monumenti, ma convien confessare, che niuno è

rappresenti il Dio Pane, ci dà nondimenò l'idea degli abbigliamenti che proprj erano dei Tibicini. Imperocchè i Tibicini (trattone le orgie di Bacco, in cui essi ancora apparivano o nudi, od abbigliati alla foggia de' Baccanti, siccome può vedersi nel *num.* 13 di questa Tavola, e nel *num.* 8 della Tavola 119) usavano di una veste amplissima, e fimbriata, che discendeva sino ai talloni, e che talvolta era succinta sotto il petto alla maniera delle femmine (1); la qual veste perciò vien detta muliebre da Plutarco. Essi sulle scene soleano altresì portare le scarpe da donna; ed è fama, che Battalo d'Efeso sia stato il primo ad apparirvi in tal foggia calzato (2). Il lor capo vedesi sovente coronato, e specialmente nelle cerimonie religiose. La loro ostentazione poi giunta era a tanto di apparire in pubblico di anelli preziosi e di gemme adorni, siccome Plinio racconta di Dionisidoro e di Nicomaco (3). Vogliono nondimeno essere eccettuati i banditori o tibicini militari. Questi erano il più delle volte vestiti totalmente da guerrieri. Tale è l'araldo che riportiamo nella Tavola 120 *num.* 3, tratto da un vaso della prima collezione di Hamilton. È degna d'osservazione quella specie di *labaro* o vessillo, che gli

Vesti dei Tibicini

« dell'evidenza del nostro, ove il Genio sonator del flauto tien le labbra « sulla bocchetta aggiunta alla tibia lungo il lato della canna, in maniera « che non può dubitarsene. Per altro farà meraviglia che il signor Mongez « autore del Dizionario d'antichità nella nuova *Enciclopedia metodica* « abbia del tutto ignorata questa scoperta del suo rinomato compatriota, « e perseveri tuttavia in negare all'antichità il flauto traverso ». A favore nondimeno del signor Mongez è d'uopo avvertire che la tibia del bassorilievo Pio-Clementino, non meno che quella del Museo Britannico e le altre ancora da noi citate, sono tuttavia diverse dal flauto *traversiero* propriamente detto e presso di noi in uso; perciocchè quelle antiche tibie venivano sonate per mezzo di una linguetta, come la più parte delle tibie dritte, laddove nei nostri flauti *traversieri* il suono vien eccitato per mezzo di un semplice foro orizzontale e non rilevato o spurgente dal flauto stesso.

(1) Isidor. Lib. XIX. cap. 25. Suidas, *Lexic.* Ferrar. *De Re Vestiaria*, ed altri. Quindi Orazio *de Arte poetica* scrisse:

Sic priscae morumque et luxuriam addidit arti
Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem.

(2) Liban. *Vita Demosth.* Winkel. *Storia ec.* T. I. pag. 412.
(3) Aelian. *Var Histor.* Lib. I. cap. 21. Plinius, Lib. XXXVII. cap. 1.

pende dallo scudo, e nel cui mezzo vedesi effigiato un occhio, di cui non sapremmo sì facilmente interpretare il significato. Nella figura dell' araldo da noi riferito nella Tavola 40 de' costumi militari, una simile specie di vessillo pende dalla tromba spirale.

Materia delle tibie

Crediamo altresì cosa opportuna il qui aggiugnere qualche ricerca intorno alla materia, ond' erano composte le tibie dei Greci. Già con Polluce avvertimmo che le trombe erano composte di bronzo, di ferro e di osso. Quanto alle tibie, le più antiche erano di canne comuni, e su di esse nei monumenti scorgonsi talvolta varj tagli, che indicano i varj pezzi di canne, di cui componevansi. Vennero quindi, secondo Teofrasto e Plinio, specialmente adoperate le canne del lago Orcomeno nella Beozia, le quali mancando di nodi somministrar poteano tibie di un pezzo solo (1). Plinio ci dà pure la seguente avvertenza intorno ai flauti doppj d' ineguale grandezza: quello che si adoperava colla mano sinistra essere dovea maggiore, poichè formavasi colla parte inferiore della canna; più picciolo essere dovea il flauto della mano destra, perchè formato colla superior parte della canna. Filostrato aggiugne, che i flauti anticamente (ciò che noi ancora già abbiamo avvertito) formavansi anche colle gambe di cervi e di altri animali, dalle quali gambe ebbero anzi il nome di *tibie* (2). Ma col nascere del lusso, non ci fu materia preziosa di cui non si facesse uso nella composizione di questi strumenti. Quindi troviamo rammentate le tibie non solo di legni rari e costosi, ma altresì d' oro, d' argento, d' oricalco, di rame, d' avorio e di altre materie, delle quali parla eruditamente il Bartolini. Le tibie di canna, o di semplice legno e comune non furono più che il retaggio de' poveri e de' pastori. Tale ci sembra la tibia, che sta nelle

(1) *Plin.* Lib. XVI. cap. 25. *Barthol.* Lib. I. cap. 4. Winkel. *Storia ec.* T. II. pag. 65, al qual luogo di Winkelmann, l' abate Fea aggiugne la seguente nota: *Le tibie composte di varj pezzi . . . . chiamavansi ἰυβαττήροι*, gradarie; *poichè aveano, a così dire, diversi gradi, Trovandosi nel Museo Ercolanense molti pezzi di tibie, i quali non hanno l' incastro per commettersi uno nell' altro, ne viene per conseguenza che dovean essere sostenuti da un lungo tubo o cilindro interno. Diffatti così formavano le tibie loro gli antichi, e tal tubo era di metallo, o d' un legno traforato, quale tuttavia si scorge nel detto Museo in due pezzi di tibia impietrita; e nel Museo Cortonense conservasi un' antica tibia d' avorio col tubo interno d' argento.*

(2) Philostr. *De vita Apollon.*

4

5

mani della figura *num.* 1 Tavola 123, rappresentante un contadino od un pastore: essa è tratta dall'opera di Hope (1).

Strumenti da corda

Più ancora dei moltiplici strumenti da fiato contribuirono in quest'epoca al progresso della musica gli strumenti da corda. La lira, quantunque già conformata all'*eptacordo*, ossia ai sette suoni fondamentali, era tuttavia mancante dell'*ottava*. A tale difetto supplì Simonide, secondo Plinio, coll'aggiugnere appunto l'ottava corda, cioè col lasciare un tuono intero d'intervallo fra i due tetracordi (2). Moltissimi anni dopo di Simonide, verso la CVIII. Olimpiade, cioè a' tempi di Filippo Re di Macedonia, Timoteo di Mileto moltiplicò le corde della lira sino all'undecima, secondo Aristide, e sino alla duodecima, secondo il comico Ferecrate presso Plutarco. Con tale aggiugnimento la lira venne a contenere tre tetracordi insieme uniti, dal che formossi l'estensione della duodecima o della quinta sopra l'ottava. Timoteo per sì fatta innovazione incontrò in Lacedemone lo sdegno degli Efori, i quali con un decreto, che vien riferito da Boezio, l'obbligarono a tagliare pubblicamente colle proprie mani tutte le corde da lui aggiunte, ed a non oltrepassare la settima, giusta la semplicità dell'antica lira. Nè gli Spartani soltanto, ma gli altri Greci ancora si recarono ad onta l'ardimento di Timoteo; perciocchè Plutarco racconta che il comico Ferecrate, già da noi mentovato, in una sua commedia intitolata il *Chirone* fa che la musica si lagni d'essere stata da Timoteo inumanamente con tante corde legata. Convien però dire che tanto il decreto degli Efori, quanto lo sdegno de'Greci più che dal timore di prossima corruzione nella musica provenisse da quell'abborrimento che talora anche le più colte nazioni ebbero a qualsivoglia specie di novità; giacchè non solo sembra che Timoteo continuato abbia a far uso del suo *dodecacordo*, ed a godere di altissima gloria appo la Grecia tutta, ma molte altre corde furono poscia alla lira aggiunte. E di

(1) *Costume of the Ancients.* London etc., 1812, Vol. II. Pl. 204.

(2) Gli scrittori non sono pienamente d'accordo intorno al musico, che alla lira aggiunse l'ottava corda. Nicomaco ne attribuisce il vanto a Licaone di Samo, Boezio a Pitagora. Noi abbiamo creduto bene di seguire l'autorità di Plinio, come scrittore più antico degli altri due Simonide era di Ceo, secondo Suida; vivea verso la LXI. Olimpiade, aggiunse al Greco alfabeto le lettere ξ, η, Ψ, ω, e scrisse un trattato di musica, che non è sino a noi pervenuto.

fatto Anacreonte vantasi di cantare accompagnando la propria voce colla *magade a venti corde* (1). Ateneo è anzi d'avviso che la *magade* di Anacreonte avesse corde ventuna. Dalla quale asserzione il Bianchini crede potersi dedurre, che tale *magade* fosse disposta secondo il sistema dei tre eptacordi, e che perciò contenesse tutt'e tre i generi della Greca musica, cioè il *cromatico, l'enarmonico ed il diatonico* (2). Ma noi abbiam ragione di temere che questo dotto autore confonda qui la *magade* di Anacreonte colla triplice lira di Pitagora, della quale parleremo più sotto. Oltre la *magade*, troviamo altresì negli scrittori rammentato il *simico*, che avea trentacinque corde, e l'*epigonio* che ne avea quaranta. Non è però da credersi che tali strumenti rendessero tanti suoni, quante erano le corde. Imperocchè sappiamo che prima del secolo di Augusto il sistema della musica sì dei Greci che dei Romani era tutto racchiuso nei cinque tetracordi, i quali contener non poteano che venti suoni. Convien quindi conchiudere che le corde nel *simico*, nell'*epigonio*, e fors'ancora nella *magade* fossero unite a due a due, ed accoppiate all'unisono od all'ottava (3).

Magade a venti corde

Simico

Epigonio

(1) Aristides, *De Musica*, Lib. I. pag. 35. Plutarch. *De Musica*. Leggasi intorno a ciò il dottissimo Spanemio ne' suoi commenti a Callimaco, pag. 468 vol. II. *Hymnus in Delum*. È però da notarsi che Nicomaco dà l'invenzione della nona corda a Teofrasto di Pieria, e della decima ad Istieo di Colofone.

(2) *Musica Veter* pag. 32. Intorno alla *magade* si consulti lo Spanemio, *loc. cit.* pag. 472, dove vien riferito e ad un tempo confutato l'equivoco di alcuni, che tra le tibie ripongono la *magade*; equivoco nato dall'attribuire che dagli antichi scrittori fassi alla *magade* l'accordo delle tibie, o direm meglio de' varj tuoni, secondo la varietà delle tibie.

Più sopra veduto abbiamo, che da Luciano chiamavasi *μαγάδιον* l'attraversamento inferiore, a cui stavano attaccate l'estremità delle corde. Lo stesso Spanemio (ibid. pag. 296) ci avverte altresì che i nomi degli strumenti di musica passarono ai Greci dall'oriente, e quindi sull'autorità di Aristosseno, di Ateneo e di Strabone aggiugne, che tali nomi sono presso che tutti barbari, cioè o Fenicj, o Siriaci, o Traci, od Ebraici. Laonde, giusta le congetture di lui, il vocabolo *magadis* deriverebbe dall'ebraico *meged*, *megedim*, che significa *una cosa preziosa*, ovvero tutto ciò che ha in sè sublimità od eccellenza.

(3) Gioverà il riportare ciò che intorno alla presente quistione scrisse giudiziosamente il signor Burette nella già citata Dissertazione. « Non è d'uopo già credere (così egli si esprime parlando della *magade*)

Suono della lira colle dita

Già dimostrato abbiamo che nella prima epoca della Greca musica, cioè ne' tempi Omerici, gli strumenti da corda non venivano che col plettro sonati. Aumentatosi però il numero delle corde, fu d'uopo estendere eziandio il metodo con cui trarre da esse il moltiplice suono. Nacque quindi l'uso di sonare la lira colle dita di ambedue le mani, e talvolta colle dita e col plettro ad un tempo. È fama che Epigonio d'Ambracia, l'inventore dello strumento a quaranta corde, sia stato il primo ad abbandonare il plettro (1). Ma, Ateneo ci averte con Aristosseno che anche la *magade* e la *pettide* si sonavano colle sole dita (2) e che Anacreonte chiama la *magade* ὄργανον ψαλτικὸν, strumento *che si suona colle dita*. Nei

che tali venti corde rendessero venti suoni diversi: esse non ne formavano che dieci, perchè erano a due a due, accordate od all'unisono od all'ottava, ciò che non impediva che su questo strumento si potessero sonare i tre modi antichi, siccome afferma Posidonio citato da Ateneo; perciocchè tali tre modi non essendo l'uno dall'altro distanti che di un tuono, bastava alle sette corde componenti la lira ordinaria aggiugnere tre altre corde, la più alta delle quali riempisse l'ottava del modo Lidio, e queste dieci corde erano doppie, costituendo esse le venti corde della *magade*. Ora che le corde della *magade* fossero doppie ne è una prova il verbo che ne deriva, *μαγαδίζειν*, che . . . . significa *cantare o sonare all'unisono od all'ottava*. Quanto allo strumento di quaranta corde soprannomato *epigonion*, ben intendesi che non rendeva quaranta suoni differenti, nel qual caso esso avrebbe avuto maggior estensione che i nostri più grandi gravicembali, od i nostri gravicembali a più tasti, ciò che non è probabile; ma le corde vi erano *magadizate*, cioè poste a due a due, ed accordate all'unisono od all'ottava, come lo sono nel liuto, nella chitarra, nell'arpa doppia, e nel gravicembalo . . . . ciò che insieme non produceva che venti suoni diversi. Questa è la più estesa modulazione, che gli antichi tanto Greci quanto Romani conosciuto abbiano sino al secolo d'Augusto, come può vedersi in Vitruvio, che racchiude tutto il sistema della musica nell'estensione di cinque tetracordi, i quali non contengono che venti corde, o venti suoni diversi ».

(1) Polluc. *Onomast.* Lib. IV. cap. IX. segm. 59. Athen. *Deipn.* Lib. IV. cap. XXV.

(2) Non è cosa tuttavia ben definita che intendersi debba col vocabolo *Pectis*, che troviamo sovente nominato negli antichi scrittori. Alcuni sono d'avviso che fosse uno strumento da corda proprio dei Lidj. Ateneo non dà alla *pettide* che due corde; nel qual caso essa ed il *dicordo* non avrebbero formato che un solo e medesimo strumento.

Suono della lira colle dita e col plettro ad un tempo

monumenti però troviamo talvolta i musici in atto di toccare leggermente le corde coi diti della sinistra mano, ciò che dai Latini dicevasi *intus canere*, e di percuotere queste medesime corde colla destra di plettro armata, ciò che appellavasi *foris canere*. Tale è l'atteggiamento dell'Erato Ercolanense da noi riferita nella Tavola 122 *num.* 6 (1). Segno di altissima perizia e finezza d'arte sembra anzi che reputato fosse il sonare colle sole dita (e fors' ancora ne riusciva più grato il suono); perciocchè Ateneo parlando di Epigono dice che costui *essendo gran maestro nella musica* sonava colla *mano* senza plettro. Conviene pertanto conchiudere che grandi progressi fatti avesse la musica in quest'epoca, giacchè quanto più andava aumentandosi il numero delle corde, ed estendendosi il metodo di trarne il suono, essere dovea cosa tanto più facile il comporre sulla lira una specie di concerto, cioè il far sì che essa mandasse varj e differenti suoni ad un tempo.

Varj strumenti da corda

Pria d'andar più oltre gioverà il qui riferire alcune immagini di musici e di strumenti da corde, che per la loro forma sembrano

(1) Il Winkelmann, *Storia ec.* Tom. II. pag. 64, crede che l'arnese, cui tiene nell'una mano questa ed un'altra simile figura parimenti Ercolanense non sia già un plettro, ma una chiave per accordare lo strumento, detta dai Greci *χορδοτόν*; *tanto più* (soggiugne egli) *che questi* (cioè il plettro) *le sarebbe inutile sonando ella il salterio colla sinistra.* Ora che si usasse di sonare gli strumenti da corde col plettro e ad un tempo co' diti, e specialmente quando queste erano o molte o doppie, ne abbiamo una sicurissima prova negli scrittori. Infatti Virgilio, *Aen.* VI. 647 dice:

Jamque eadem, digitis, jam pectine pulsat eburno,

e Lucano nel Panegirico a Pisone:

Sive chelyn digitis, et eburno pectore pulsas.

Anche Filostrato il giovane *Im. IV.* descrivendo Orfeo in atto di sonar la cetra dice. *La destra tenendo strettamente il* plettro *si stende sulle corde, stando il gomito appoggiato, e colla palma della mano piegata in dietro: la sinistra colle* dita *diritte tocca le corde.* Anche il Bianchini parlando del *sarcofago* della villa Mattei pubblicato dallo Sponio rappresentante le nove Muse, dice che una di esse tocca colla sinistra alcune corde, mentre col plettro nella destra sta in atto di percuoterne altre. V. *Mus. Ercol. Pitt.* T. II. pag. 36. N. (6).

a quest' epoca appartenenti. Nel *num.* 6 Tavola 119, è rappresentata una donna nell' atto di accordare la lira. Questa figura è tanto più pregiabile, quanto che ne' monumenti rarissime volte se ne veggono in simile atteggiamento. Essa è tratta dalle pitture de' vasi antichi ed è riferita anche da Willemin. E lire coi *bischeri*, detti dai Greci κόλλοπες, *claviculi* dai Latini, s' incontrano pure talvolta ne' monumenti. Veggasi la lira *num.* 2 della stessa Tavola, e *num.* 7 della Tavola 120, nella lira del qual *num.* 7, è notabile il plettro, che dall' una parte termina in un dardo, e dall' altra in un uncino. Una lira con sette bischeri, e con altrettante corde scorgesi pure nelle pitture Ercolanensi, e ne parla anche il Winkelmann nel Tomo III. pag. 222 della sua *Storia*. Dalle stesse collezioni de' vasi è tratta l' immagine *num.* 7 della medesima Tavola 119; e debb' in essa specialmente osservarsi il plettro terminante in due punte alla foggia di dardi. La figura *num.* 5 della Tavola 120, tocca coll' una mano il *tetracordo* quasi in atto di provarne l' accordamento, mentre nell' altra tiene forse una corda da sostituirsi a quella che nello strumento apparisse per avventura dissonante. La lira *num.* 1 della stessa Tavola contiene due tetracordi. I *trigoni*, *num.* 1, 4 e 5 della Tavola 122, sono tratti dalle pitture Ercolanensi. I Greci, secondo Juba citato da Ateneo, ebbero dai Sirj questa specie di strumenti. Sofocle presso Ateneo dà l' aggiunto di *frigio* al trigono, ed uno de' convitati dello stesso Ateneo dice che un certo Alessandro Alessandrino sonava così bene questo strumento, che giunto era ad innamorare dell' arte sua sino al furore i Romani, dinanzi a' quali fatto ne avea un pubblico sperimento (1). Ma nulla di più noi sappiamo del *trigono*. La lira,

Bischeri

Trigoni

(1) *Deipn.* Lib. IV. cap. 23 e 25. *Si distingue da Ateneo il trigono dalla* sambuca, *la quale da Porfirione è detta* istrumento triangolare colle corde disuguali in lunghezza e in grossezza. *Si veda il dotto Bulengero* de Theat. II. 46 e 47, *e l' incomparabile Spanemio a Callimaco* Hymn. in Del. v. 253. *In mano ad una donna presso lo Sponio* Misc. Er. Ant. pag. 21. Tab. XLVIII. *si osserva un istrumento con corde, di forma triangolare, e chiuso da tutti tre i lati. Lo Sponio scrive così :* Citharam cernis, triangulari forma, qualis describitur in Epistola, quae Hieronymo tribuitur, *de generibus musicorum :* Cithara autem, inquit, de qua sermo est, Ecclesia est spiritualiter, quae cum XXIV. seniorum dogmatibus trinam formam habens, quasi in modum Δ literae etc. *Mus. Ercol. Pitture*, T. I. pag. 169. N. (3). Sembra che l' arpa di Davide non fosse che un trigono, e che da questo strumento non fosse

num. 2 a nove corde è quella medesima che dall'Erato, (la Musa degli amori) espressa nel *num.* 6 e tratta da una delle più gentili tra le pitture Ercolanensi, viene nel tempo stesso toccata colle dita e col plettro (1). Merita anzi d'essere particolarmente osservato il

pur dissimile il salterio decacordo della Bibbia, ed il *nablio* a dodici corde rammentato da Giuseppe Ebreo. E di fatto gli Ebrei potevano avere trasportato questo strumento dall'Egitto, dove grande ne era l'uso. Il signor Burette (loc. cit.) crede che anco l'arpa moderna abbia avuto l'origine dal *trigono* degli antichi. Essa *è un vero triangolo* (dice egli), *l'uno dei cui angoli forma il piede o la base ; il lato opposto a quest'angolo serve a contenere i bischeri*, *mentre l'uno degli altri due lati fa l'ufficio d'ἠχεῖον*, *o di ventre*, *lungo il quale sono attaccate le corde.* Gioverà nondimeno l'avvertire, che molto dagli eruditi si è quistionato intorno alla forma dell'antico *salterio* propriamente detto, volendo alcuni che fosse quadrato, ed altri triangolare. S. Gerolamo in *psalm.* dà al *salterio* la figura *quadrata di uno scudo con dieci corde.* S. Isidoro (lib. III 21) dice che il *salterio* è una specie di cetera di origine barbarica, che ha la cavità armonica, ossia il *timpano* nella parte superiore. *Est autem similitudo citharae barbaricae in modum* Δ *literae. Sed* psalterii *et citharae est haec differentia*; *quod* psalterium *lignum illud concavum*, *unde sonus redditur*, *superius habet*, *et deorsum feriuntur chordae*, *et desuper sonant ; cithara e contra concavitatem ligni inferius habet.* Lo stesso affermano S. Agostino e S. Basilio.

(1) Intorno al motto εPATω †AΛTPIAN, che sta scritto sotto questa figura, in cui il segno † è usato invece della lettera ψ, ed in cui trovasi l'attributo *psaltrian* in caso diverso dal soggetto *Erato* veggasi la nota (2) pag. 34 del secondo volume delle *pitture Ercolanensi.* Ivi nella nota (3) e nelle seguenti ragionasi pure a lungo ed eruditamente sul vero senso dell'attributo *psaltria*, e vi si fa osservare che ψάλλειν *propriamente è il toccar le corde*, e ψαλμὸς *strettamente è quel suono che fa la corda dell'arco nello scoccarsi la saetta.* Dalle quali osservazioni sarebbe d'uopo dedurre, che *psaltria* significasse indistintamente qualsivoglia sonatrice di strumenti da corda. Ma secondo altri scrittori le *psaltrie* non solamente sonavano, ma ad un tempo cantavano e danzavano. E di fatto lo Scoliaste di Giovenale (Sat. XI. v. 162) così esprimesi : *psaltria*, *quae ad molles corporis gesticulationes effracta est.* E Macrobio (Sat. II. 1). *Quia sub illorum supercilio non defuit*, *qui* psaltriam *intromitti peteret*, *ut puella ex industria supra naturam mollior* canora *dulcedine*, *et saltationis lubrico exerceret illecebris philosophantes* Quindi è che Pascalio (*de Coron.* Lib. II. cap. 6) afferma che *psaltrie* dai Greci e dai Latini dicevansi tutte le donne lascive che venivano introdotte nelle cene per dilettare con balli e canti osceni, ed anche per saziare la libidine de' convitati.

plettro di forma quasi circolare, e che dal Winkelmann piuttosto che un plettro vien creduta una chiave per accordare lo strumento, detta χορδοτόν dai Greci (1). Ma se i due arnesi di bronzo citati da quest'autore come chiavi per accordare la cetra, l'uno del Museo Ercolanense, l'altro dell'Hamiltoniano, debbono aversi per tali, perchè *terminanti superiormente in due uncini a somiglianza della Y*, non veggiamo come possa ciò affermarsi dell'arnese che sta nell'una mano della presente figura, giacchè in esso non iscorgesi alcuna forma di uncino. Forse a tal uso di accordare la cetra potrebbe credersi assai meglio destinata l'estremità terminante in uncino nel plettro della figura *num.* 7, Tavola 120, mentre l'altra terminante in dardo servito avrebbe a trarre dalle corde il suono.

Chiavi

Una *psaltria*, presa nel più ampio senso, cioè nel significato di una donna, che suona, e ad un tempo balla e fors'ancora canta, può ravvisarsi espressa nel *num.* 2 della Tavola 123 (2). Curiosa e degna di molta osservazione è la cetra che nel basso-rilievo *num.* 1 della Tavola 124, scorgesi somigliante del tutto alla nostra tiorba, od al moderno liuto. Questo basso-rilievo trovasi nel Museo Britannico, dove passò insieme alla collezione del signor Townley, e venne per la prima volta pubblicato dal Millin nella sua Galleria mitologica, *num.* 199, sul disegno che stato eragli trasmesso da quel dotto e benemerito Inglese. Ecco la descrizione che leggesi nell'anzidetta *Galleria*. « *Cupido* e *Psiche* « stanno sopra un letto dinanzi ad una tavola a tre piedi, sulla « quale è un *pesce*, animale che gli antichi riguardavano come « proprio a risvegliare i piaceri dell'amore. *Cupido* presenta una « bevanda alla sua sposa cui tiene abbracciata; frattanto un *Amore* « offre loro una *colomba*, simbolo della mutua tenerezza; presso « della tavola è un altro *Amore*, che sta giuocando con una « *lepre* (simbolo della fecondità) e che tiene un grappolo d'uva. « Un seguace di *Cupido*, ed una dell'ancelle di *Psiche* sonano, « l'uno la *lira*, l'altra una specie di strumento simile alla nostra

Psaltria

Cetra di forma curiosa

(1) Winkel. *Storia ec.* Vol. II. pag. 64 e III. pag 224.

(2) Questa figura è tratta dall'opera di Tomaso Hope *Costume of the ancients*, Pl. 195. Ausonio dà espressamente ad Erato il *suono* unito al *canto* ed al *ballo*.

Plectra gerens Erato saltat pede, carmine, vultu.

« *tiorba*: l'ancella è assisa sur un seggio tessuto di vimini, o di un « legno flessibile. Altre figure simboleggiano le quattro *stagioni*, « e ne apportano le produzioni: la *Primavera* presenta le *uova*, « simbolo degli esseri che stanno per nascere; l'*Estate* tiene un « vaso od un tirso; l'*Autunno* alcune frutta, e le reti per prendere « gli augelli; e l'*Inverno* una lepre, ond'è indicata la caccia: nella « parte inferiore è un paone, simbolo della varietà delle stagioni ».

La forma della lira *num.* 3 Tavola 122, incontrasi non rare volte ne' monumenti, e da essa non è molto dissimile la lira del basso-rilievo *num.* 2 della Tavola 124. Questo è uno de' più pregiabili oggetti del Museo Britannico (1): rappresenta la *Vittoria* che porge ad Apolline una libazione. Il Nume vi è effigiato nel suo carattere di *Musagete*, o conduttor delle Muse, e sta in atto di toccare le corde della lira colle dita della sinistra mano. Una tunica gli scende sino ai talloni (2). Sovr'essa è un'altra veste con lunghe maniche, e stretta con un cintolo alle reni, veste propria de' Citaredi ed appellata ὀρθοστάδιος: un ampio peplo gli va dalla sinistra spalla ondeggiando: la sua testa è adorna di un diadema fatto quasi alla foggia di tiara; le braccia sono cinte di armille, ed i piedi calzati di sandali. La *Vittoria* vi è rappresentata sotto le forme di una leggiadra giovinetta con amplissime ali. Il suo abito consiste in una tunica lunga, ma sottile, cui sta sovrapposta un'altra veste corta ed elegante. Questo medesimo soggetto vedesi ripetuto in altri monumenti. Esso, secondo i

Apolline Musagete

(1) *A Description of the collection of Ancient Marbles etc.* Pl. XII. Quei chiarissimi commentatori ci avvertono che l'inferior parte di questo basso-rilievo fu con somma diligenza restaurato. La divisione de' restauri è indicata da una linea, che scorrendo sotto alla testa di Apolline passa per le ali della Vittoria sino al fusto della vicina colonna.

(2) *Ipse Deus vatum, palla spectabilis aurea,*
Tractat inauratae consona fila lyrae.
Ovid. Amor. Lib. I. el. 8.

Deinde inter matrem Deus ipse, interque sororem,
Pythius in longâ carmina veste sonat
Propert. Lib. II. el. 23.

Ima videbatur talis illudere palla.
Tibull. Lib. III. el. 4.

commentatori Britannici, potrebbe aver relazione alle feste *Targelie* che in Atene, col sorgere della primavera, celebravansi ad Apolline ed a Diana, come Numi, che alle generazioni de' frutti presedevano; ma secondo Zoega, potrebb'anche riferirsi al culto di Apolline in Delfo, il cui famoso tempio sarebbe qui indicato dal magnifico intercolunnio Corintio (1).

Apollo Citaredo

All'Apolline Britannico sembra per la doviziosa ampiezza delle vesti e degli ornamenti assai conforme il già mentovato Apollo *Citaredo* del Museo Pio-Clementino da noi riferito nel *num.* 9 della Tavola 122. Molte cose istruttive circa le antiche costumanze vengono in questa statua dal chiarissimo Visconti riscontrate. « Incominciando dal capo (egli dice) . . . . è questo coro- « nato del lauro, pianta consacrata da Apollo ad essere l'orna- « mento de' vincitori e de' poeti. Era simile corona tanto propria « de' Citaredi, che nel certame Delfico de' sonatori di cetra com- « parivano questi coronati di lauro (2): osserva Luciano a tal pro- « posito, che i più poveri si contentavano dell'alloro naturale, « mentre i più ricchi s'adornavano di lauree d'oro, ornate di sme- « raldi in luogo di bacche. La gemma che distingue la corona del « nostro Apolline può riferirsi a simil costume . . . . . L'abito è « quello stesso, che i poeti Latini attribuiscono a' Citaredi e alle « persone teatrali, e chiamano *palla*, benchè non con tutta la pro- « prietà (3) . . . . . l'artefice ha voluto significare la ricchezza di « quest'abito di Apollo colla gemma che lo guarnisce sul petto. « La clamide che gli sta sospesa agli omeri con due borchie, è « anche parte di quest'abito citaredico, per testimonianza degli « antichi scrittori. La fascia, o zona, che gli circonda il petto è « più alta delle cinture ordinarie; era questa un altro abbigliamento « della vestitura scenica ». Da tutte le quali cose, e dalla somiglianza

Abito de' Citaredi

(1) Bassi-rilievi antichi di Roma colle illustrazioni di Giorgio Zoega Tom. II. Tav. 99. Nello stesso Museo Britannico questo medesimo soggetto trovasi rappresentato in un basso-rilievo di terra cotta.

(2) Anche l'Erato *Psaltria* del Mus. Ercol., da noi riferita più sopra, ha la testa coronata d'alloro.

(3) Quest'autore sull'osservazione di Servio ci avverte, Nota (c), che la *palla* de' Latini era la stessa cosa che il *peplo* dei Greci; ma aggiunge che sebbene col nome di *peplo* intendasi sempre una sopravvesta, pure il *peplo* era di due sorti, l'uno quasi un manto o pallio, l'altro una sopravvesta più corta della tonaca, ed esso si fermava con fibbie.

degli abbigliamenti de' due Apollini Britannico e Pio-Clementino, e dell'Erato Ercolanense può con asseveranza conchiudersi quale fosse la forma dell'abito de'*Citaredi* nelle pompe solenni e religiose, ne' certami e ne' teatri. Essi pertanto sopra la tonaca ricchissima e talare, detta *ortostadio*, portavano una *palla* o *peplo*, o per meglio dire una sopravveste doviziosa, ma più corta della tonaca, e sovr'essa un'amplissima *clamide*, quasi seconda sopravveste (1). La lira che pende dagli omeri del Nume appartiene alla specie di quelle da Esichio appellate *phormingi*, delle quali già parlato abbiamo, ed è notabile pel basso-rilievo di Marsia, che vedesi scolpito in uno de' corni. Ed appunto cetre preziose, sì pel lavoro che per la materia, troviamo in quest'epoca rammentate. Celebre fra le altre fu quella di un certo Evangelo di Taranto. Luciano racconta che costui presentossi a Delfo ne' giuochi Pittici non solo pomposamente vestito e col capo fregiato di una corona d'oro imitante il lauro, le cui bacche erano con ismeraldi effigiate, ma altresì con una cetra di finissimo oro, adorna di anelli, di gemme e di bellissime sculture rappresentanti le immagini di Apolline, delle Muse e di Orfeo. Grande maraviglia destò negli spettatori l'apparizione di questo citaredo. Ma postosi egli al cimento diè principio ad un canto sì nojoso ed incomposto, che ne venne da tutti deriso, e toccò la cetra con veemenza sì villana, che tre corde si ruppero. I prefetti de' giuochi da tanta temerità offesi lo scacciarono dal teatro a forza di sferzate (2).

Cetre preziose

Cetera di forma stravagante

Di forma, che direbbesi quasi stravagante, è la cetera che sta nelle mani dell'immagine sedente nella dipintura *num.* 4 Ta-

(1) Veggasi la succitata Nota (c) del Visconti. A tale costumanza, per la quale i Citaredi portavano la *clamide* sulla *palla* chiaramente allude l'autore ad Erennio lib. IV. colle seguenti parole: *Uti Citharaedus cum procedit optime vestitus, palla inaurata indutus cum chlamyde purpurea coloribus variis intexta etc.* E qui vogliamo avvertiti i nostri leggitori che il *citaredo* differiva dal *citarista*, sebbene non sembri che fosse alcuna differenza ne' loro vestimenti. Pausania lib. X. dice che i *citaristi* sonavano senza canto; e Galeno (*De placit. Hipp. et Plat.* IV.) scrive che non può chiamarsi *citaredo* colui che non canta. Platone presso Laerzio distingue tre specie di musica, una *che si fa colla sola bocca; un'altra colla bocca e colle mani*; *qual è la* citaredia; *la terza colle sole mani, qual è la* citaristica.

(2) Lucian. *Dialog. adversus indoctum.*

vola 123, tratta da un vaso della Biblioteca Vaticana, riferito dal Passeri e dal Saint-Non (1). La lunghezza delle corde non meno che del ventre o dell'*echeo* ci fa congetturare ch'essa destinata fosse a produrre suoni gravi, che cogli acuti della minor cetra che vien recata da altra femmina, e col battere de' bastoncelli cui tiene la femmina che le sta alla sinistra, comporre potea una specie di concerto. Non tanto per la forma della cetra, non molto diversa da qualche altra già da noi riferita, quanto per l'importanza del soggetto e per la bellezza della composizione, abbiam creduto bene di qui riportare nel *num.* 5 della stessa Tavola 123, la dipintura di un vaso Hamiltoniano, nella quale è effigiata l'apoteosi d'Omero. Il poeta appare qui vestito come il sacerdote delle Muse; è coronato d'alloro, tiene nell'una mano la lira, e nell'altra il plettro, e sta in atto di accompagnare col suono i versi, che va cantando dinanzi ad un altro poeta, che ben si distingue per l'alloro ond'è coronato, e ch'essere forse potrebbe Esiodo suo contemporaneo. L'una delle due altre figure è il Genio del poeta, caratterizzato dalle grandi ali (chè così gli antichi usarono appunto di rappresentare i Genj); e l'altra essere dovrebbe l'Iliade caratterizzata dalla lunga lancia, cui tiene nell'una mano. Tale è l'interpretazione che ne dà il signor d'Hancarville, il quale aggiugne ancora che questa dipintura appartiene a' più bei tempi, e che tutte le figure ond'è composta, sono di uno stile grande ed eccellente. Il vaso fu trovato nel fiume Gela nella Sicilia. È noto che in quest'isola furono anticamente valentissimi fabbricatori di vasi di terra, e che lo stesso Agatocle era figliuolo di un vasellajo. Ma noi non dobbiam chiudere questo paragrafo senza fare qualche cenno della triplice lira di Pitagora da Zacinto, la più ampia e la più composta degli antichi strumenti da corda, e che da Artemone presso Ateneo ci viene così descritta. *Di molti antichi strumenti ci è pur ignoto se abbiano giammai sussistito: vuolsi tra questi annoverare il tripode di Pitagora Zacintio, l'uso del quale durò per breve tempo, o perchè riesciva difficile a maneggiarsi, o per qual si voglia altra ragione; certissima cosa è che passò presto in disuso, e quindi si rese a molti ignoto. Esso fu simile al tripode Delfico, da cui*

Omero colla lira

Lira di Pitagora

(1) Passeri, *Picturae etc. in vasculis etc.* Tom. II. Tab. CII. Saint-Non, *Voy. pittor. de Naples etc.* Tom. II. pag. 62.

prese il nome, e diede origine all' uso della triplice cetra. Imperocchè collocati tre piedi sopra una base versatile alla foggia di una sedia che su di sè stessa aggirasi, tese fra l' un piede e l' altro le corde, l' una dall' altra distanti lo spazio di un cubito, e dalla parte inferiore accomodati i bischeri, co' quali tendonsi le corde, e sui piedi aggiuntovi per ornamento un bacino, e sovrappostivi altri fregi, ne risultava un cotale strumento, che fu piacevole ed elegante ritrovato di quell' uomo, e che oltracciò mandava un suono più pieno e più copioso. Ad ogni intervallo era frapposto uno dei tre modi o tuoni, cioè il Dorio, il Lidio ed il Frigio: il musico assiso sul seggio a poca distanza dal tripode, eccitava dalle corde il suono, allungando la sinistra mano, e colla destra armata del plettro scuotendo le altre corde: qualunque dei tre tuoni avvenuto gli fosse di dover eccitare, girava col piede la base dello strumento per sè stessa agilissima, ed all' aggirarsi pronta; e tanta era la velocità delle mani, che se taluno non vedendone l' industria, ne ascoltava soltanto il suono, di leggieri persuadevasi di udire non un solo ma tre citaristi ad un tempo. Ma questo strumento, che fu in sì alta ammirazione, cadde tosto in dimenticanza dopo la morte di Pitagora (1). Ora l' erudito Bianchini crede d' avere scoperto una tale triplice cetra in un basso-rilievo sepolcrale del Museo Maffei in Roma, e non solo ne diede egli stesso la figura nel suo libro *Dei tre generi strumentali della musica degli antichi*, ma ne mandò altresì il disegno al Montfaucon (2). E tale è la cetra, che da noi ancora vien riferita nel *num.* 3 della Tavola 124.

Materia delle corde

Noi abbiamo fin qui ragionato a lungo intorno ai moltiplici strumenti da corda, per le ragioni già altrove addotte; cioè per essere state le cetere e le lire in pregio presso i Greci più che gli strumenti d'altra specie. Ma nulla di più noi sapremmo aggiugnere intorno alle

(1) *Athen.* Lib. XIV. cap. 9.

(2) Blanch. *De tribus etc.* Tab. V. Fig. II. Montf. *Supplém. de l' Antiq. expliq.* Pl. 76. Il signor Lefebure de Villebrune nella sua traduzione francese di Ateneo (*Paris, chez Lamy*, 1791 in 4.°) confonde col filosofo di Samo il Pitagora Zacintio inventore della triplice cetra, e vuole (ma con argomenti poco autorevoli) che la vera forma di tale strumento sia espressa nel tripode del basso-rilievo Romano rappresentante l' Apoteosi d' Omero. Veggasi ciò che intorno a quel basso-rilievo fu da noi esposto nell' articolo sulla *Religione*, pag 468 Tav. 73.

corde ed alla materia ond'esse solevansi construire. L'ampiezza medesima di tal uso c'induce nondimeno a conchiudere col P. Martini, che i Greci *per la costruttura e uso de' loro strumenti superassero di gran lunga i nostri fabbricatori e sonatori nella cognizione teorica e pratica delle qualità delle corde, della misura, o sia grossezza e lunghezza delle medesime, della loro tensione, e fin a qual segno arrivar dovesse per rendere il giusto suono, e di checchesia altro necessario per dar perfezione ad ogni strumento. Certamente riguardo massimamente alle corde di metallo, qualunque siansi, convien dire fosse singolare la perizia de' Greci nello scegliere e distinguere le qualità e proprietà d'ognuna per rendere il suono più perfetto, e a qual misura di lunghezza o grossezza, e fino a qual segno di tensione potesser dare qualunque determinato suono. Tale cognizione non solo doveano i Greci avere, per rendere perfetto il suono, ma necessaria si rendeva, a fine di eseguire la varietà dei generi, o loro specie, e la diversità dei tuoni; la qual diversità difficile non era ad ottenersi, per essere tali strumenti da corda di qualunque specie, per sè stessi amovibili, e conseguentemente disposti a ricever mutazione nella tensione e nel suono delle corde, e ridursi così a qualunque tuono, genere o specie ch'essi volessero* (1).

Strumenti da percussione

Assai più antica che l'invenzione degli strumenti da corde e da fiato dee dirsi quella degli strumenti da percussione, chiamati κρουστά da' Greci, sebbene nella Greca musica introdotti in un'epoca non remota. Imperocchè dovendo alcuni di essi la loro origine al cupo rumore, cui mandano i corpi incavati e voti allorchè vengono battuti, ed altri al suono che naturalmente producesi dai corpi solidi allorchè gli uni vengono dagli altri percossi, essere dovea agli uomini agevolissima cosa il ridurre a battuta ed a concerto tali suoni o percussioni. Quindi è che della loro origine parlasi chiaramente nella Genesi; e quindi è pure che di essi trovasi l'uso ben ancora tra le più selvagge nazioni. Ma quanto alla Grecia, noi crederemmo di non andare totalmente lontani dal vero, se affermassimo che la prima introduzione de' concerti di tale specie di strumenti debbasi ai Cureti o Coribanti, o piuttosto alla danza armata che questi eseguivano in onore della madre degl'Iddii, bat-

(1) Martini, *Storia della Musica* ec. Tom. II. pag. 267.

tendo le armi e gli scudi (1). Dall'armonioso fragore dell'armi ripercosse era facile il passare ad un rimbombo non meno armonioso di altri strumenti dalla natura stessa suggeriti. Quindi è che tra i simboli di Cibele s'incontrano sovente i *timpani* ed i *cembali*, dei quali vuolsi inventrice la stessa Dea (2). Che che siasi però della loro origine, essi ridurre si possono a quattro specie principali, cioè al *cembalo*, al *timpano*, al *crotalo*, ed al *codon* o *tintinnabulo* (3).

Cembalo

Già avvertimmo altrove col Rubenio, non doversi confondere il *cymbalum* degli antichi, col *cembalo*, specie di timpano in uso anche nella moderna musica barbarica, o fragorosa. I *cembali* degli antichi pertanto consistevano in una specie di dischi, o di piatti composti di metallo e generalmente di rame, che insieme percossi rendevano un suono forte, acuto e penetrante. La loro figura perciò non era dissimile da quella tuttora in uso nelle musiche o bande militari (4). Essi venivano generalmente in diverse maniere maneggiati; e primieramente coll'imporvi l'intera mano nel manico fatto di cuojo o di metallo, siccome vedesi nel Fauno *num.* 4 della Tavola 124, tratto dalla Galleria di Firenze (5): in secondo luogo coll'inserirvi soltanto il pollice e l'indice per un anello loro annesso nella parte convessa, come nel *num.* 6 della medesima Tavola, dove veggonsi le braccia ed i cembali della danzatrice Ercolanense, già da noi riferita nell'articolo sulla *Danza*, Tavola 115 *num.* 1. Con un semplice anello, e di forma assai concava, sono i cembali *num.* 9 della stessa Tavola 124, tratti dall'Ercolano. Essi furono dal signor Mongez nell'*Enciclopedia me-*

(1) Veggasi ciò che abbiamo detto intorno alla *Pirrica*, nell'articolo della *Milizia*, pag. 290, e nell'articolo delle *Danze*, pag. 774.

(2) Diod. *Biblioth.* Lib. III. Lucret. Lib. II. v. 618. Catul. *Carmin.* 61 v. 19. Ovid. *Metam.* Lib. IV. v. 389.

(3) Laur. Pignor. *De Servis.* Barthol. *De tibiis veter.* Pitiscus, *Lexic.* Ficoroni, *Masch. scen.* Blanchin. *De trib. generib. Instrum. etc.* Fra gli strumenti di percussione in uso nella Grecia noi non abbiamo compreso il *sistro*, perchè questo era tutto proprio dell'Egitto, d'onde passato era ai Greci ed ai Romani insieme coll'Egiziana superstizione. La sua forma può nondimeno vedersi nella Tav. 114, nell'articolo delle *Danze*.

(4) Servio nei commenti al IV. dell'Eneide, v. 64 così scrive: *Cymbala similia sunt hemicyclis coeli, quibus cingitur terra.* E S. Agostino in Psal. 150: *Cymbala invicem se tangunt, ut sonent: ideo a quibusdam labiis nostris comparata sunt.*

(5) *Mus. Florentin.* T. III. Statuae Tab. LVIII.

todica impropriamente presi per due *tintinnabuli*, o campanelle, contra l'opinione de' chiarissimi Accademici Ercolanensi. Dalla loro stessa figura assai larga (giacchè le campanelle degli antichi appajono ne' monumenti costrutte quasi alla foggia di coni o di pere larghe) non meno che dal subietto della pittura in cui trovansi effigiate, si fa bastevolmente chiaro l'equivoco dell'archeologo Francese. In alcuni marmi veggonsi pure i cembali senza anello o manubrio alcuno. In tal caso tenevasi stretto tra le mani l'emisfero tutto.

Timpano

Il *timpano*, τύμπανον, corrisponde a quell'istrumento che impropriamente *cembalo* dicesi da' Toscani, e *tamburello* nella comune lingua d'Italia (1). Esso, secondo gli eruditi, era di due specie; l'uno *grave*, e questo talvolta di rame o di bronzo coperto con pelli, che forse teneva il luogo de' moderni *timballi*; l'altro *leggiero*, che consisteva in un cerchio di legno coperto dall'una parte con pelle, quasi simile ad un *crivello*, e talvolta nella sua circonferenza adorno di mobili e strepitose laminette di rame. Il *grave* si batteva con bastoncelli; il *leggiero* si percuoteva colla palma o colle dita, oppure si scoteva in aria a voto (2). Varj di siffatti strumenti furono già da noi riferiti specialmente nelle Tavole appartenenti alle *Danze*. Nel *num.* 3 della Tavola 123, è rappresentato un Genio, che colle dita sta percotendo un timpano leggiero. Esso è tratto dalla seconda collezione dei vasi Hamiltoniani. Il timpano *num.* 5 della Tavola 124 è adorno di sonagli e di eleganti pitture, ed appartiene al Museo Ercolanense (3). I *crotali* distinguevansi in diverse specie. Alcuni erano piccioli, alle nostre *nacchere*, o *castagnette* somiglianti, e

Crotali

(1) Lo Scoliaste d'Aristofane nel Pluto e lo Suida fanno derivare la parola τύμπανον da τύπτειν, *percuotere*, appunto perchè il timpano leggiero si batteva colle mani ed il grave co' bastoni. Veggasi l'*Agostini*, Gem. ant. P. I. pag. 30.

(2) In un basso-rilievo pubblicato dal Muratori, *Thesaur. Inscript.* Tom. I. col. XXXI. vedesi Cibele che sta percuotendo il suo timpano con uno staffile guernito di ossa di montoni.

(3) Alla specie dei *timpani* piuttostochè a quella dei *cembali* apparteneva il *rombo*, proprio de' Baccanti e di cui parlato abbiamo nell'articolo sulle *Danze*. Esso consisteva in un cerchio di legno o di bronzo vuoto, ossia senza che sopra vi fosse stesa pelle alcuna, ma con sonagli all'intorno: veniva percosso con verghe di metallo se di bronzo, e scosso nell'aria se di legno Vedi il Vossio *Etym.* in *Trochus*, ed in *Rhombus* ed il Mercuriale *Art. Gymn.* III. 8.

formati di conchiglie, di picciole ossa, od anche di legno: stretti fra le dita ed insieme percossi mandavano una specie di suono o di strepito, come a' dì nostri ancora praticarsi suole nelle danze di carattere Spagnuolo. La vera loro figura vedesi in una delle Menadi del basso-rilievo *num.* 8, Tavola 124, tratto dalle sculture della villa Pinciana (1). Altri consistevano in una canna fessa al lungo con tale artificio, che colle mani agitata o percossa rendeva una specie di suono (2). Sembra che questo strumento convenisse per la sua semplicità ai fanciulli, i quali ne usavano danzando. Tale è il crotalo che vedesi nella mano del Genietto *num.* 7 della stessa Tavola 124, tratto dalle pitture Ercolanensi.

(1) Tom. I. Stanza II. N.° 10. Nella Tavola 115 *num.* 7, dell'articolo sulle *Danze* vedesi una ballerina coi *crotali* del tutto simili alle *nacchere* moderne.

(2) Lo Scoliaste di Aristofane *in Nubib.* dice che il *crotalo propriamente è una canna spaccata, ed acconciata in modo, che faccia suono, se alcuno colle mani la scuota, come chi voglia fare dello strepito.* Veggasi anche Suida in *κρόταλον*.

Alcuni pensarono potersi la vera figura dei *crotali* della prima dell'anzidette specie ricavare da un luogo di Plinio IX. 35, dove leggesi: *hos (margaritarum elenchos fastigata longitudine, alabastrorum figura, in pleniorem orbem desinentes) digitis suspendere, et binos ac ternos auribus, feminarum gloria est. Subeunt luxuriae ejus nomina . . . . . siquidem* crotalia *appellant, ceu sono quoque gaudeant, et collisu ipso margaritarum.* « Parla (soggiungono qui opportunamente gli Accademici Ercolanensi, Tom. I. pag. 112) dunque Plinio delle perle lunghe e grandi, simili a' vasi di unguento, o (per dirlo alla nostra maniera) a una pera o ad una pina, e soggiugne che queste perle chiamansi dalle dame Romane *crotalia*, cioè *piccoli crotali.* La ragione di ciò era (diceasi) perchè se una di queste perle si fosse segata per lungo, avrebbe formato un pajo di piccoli crotali. Per una simile considerazione lo stesso Plinio nel medesimo *cap.* dice che altre margarite diceansi *timpani*, scrivendo: *quibus una tantum est facies, et ab ea rotunditas, aversis planities, ob id* tympania *nominantur . . . . . .* Posta questa spiegazione, (che sussista) differivano i crotali da' cimbali soltanto in ciò, che la figura de' primi era bislunga e simile ad una mezza pera; i secondi erano perfettamente rotondi . . . . Il Vossio, *Etymol.* in *crotalum*, lo fa derivare da *κροτέω*, *pulso . . . . .* La cicogna da P. Sirio chiamasi *crotalistria*, perchè battendo le due ossa del becco fa suono. Più generalmente Eustazio, *ad Iliad.* V. dice chiamarsi *crotalo* un vaso di creta, o di legno o di bronzo, che si tiene tralle mani per far suono ».

Tintinnabuli e campanelle

Agli strumenti di percussione appartiene pure il tripode da noi riferito nella danza delle Grazie, Tav. 116 *num.* 4, e su cui il figliuolo di Venere sta in leggiadra attitudine battendo con una specie di nacchere; e ad essi appartengono altresì i *tintinnabuli* ossia le campanelle, di cui facevano frequente uso nelle loro orgie i seguaci di Bacco, e di cui antichissima è l'invenzione (1). Varie se ne veggono ne' musei, e specialmente nell'Ercolanense (2) dal quale sono tratte le due figure *num.* 10 Tavola 124. E non solo esse incontransi pendenti da lampane e da altri arnesi, ma talvolta si veggono appese circolarmente al petto ed alle reni de' Baccanti. In un baccanale del vol. IV. del Museo Capitolino, Tavola 79, scorgonsi un Satirello ed un Fauno con siffatto doppio ordine di campanelle. Anche il Passeri crede di ravvisare tali strumenti sparsi sulla sopravveste di una donna nella Tavola 102 del vol. II. delle pitture de' vasi Etruschi da lui descritte. Ed alle orgie di Bacco ben convenivansi le campanelle, atte più che qual si voglia altro strumento a produrre strepito assordante o clamoroso. Quindi è che le veggiamo sovente sui sarcofagi scolpite insieme ai tirsi ed alle cassette mistiche, ad oggetto d'indicare che il defunto stato era iniziato ne' misterj di Bacco. In fatti in un epigramma Greco riferito dal Fabretti ed inciso sopra una tomba, in ciascun angolo della quale era fra gli altri simboli di Bacco anche una campanella, leggesi che il fanciullo ivi seppellito già stato

(1) L'uso delle campanelle ascende sino ai tempi di Mosè, che forse già trovato l'avea fra gli Egizj stabilito. *Tintinnabulum* (dice il Laurenzi *de praeconib. cithar. fist. ac tintinnab.* nel Tesoro del Gronovio, vol. VIII. col. 1469) *nomen fictum a sono, quem edit vas aeneum, cujus inventum antiquisimum* (*nos* campanam, *seu* nolam *dicimus*) *vel Mosis tempore, teste Josepho, III.* Antiquitatum. *Princeps enim sacerdotum superinducbatur tunica hyacinthina, ex cujus fimbriis tintinnabula pendebant, quae sonitum ederent, cum ille esset Sancta Sanctorum ingressurus. Auctor hujus tamen ignotus.* Il loro suono avea luogo anche ne' funerali e nelle *purificazioni*, siccome avverte lo Scoliaste di Teocrito, perchè credevasi *avertens spectra et Daemonum ludibria*, cioè atto a rimovere gli spettri e le malie de' perversi Genj Presso i Greci dicevansi Κωδωνοφόροι, *portatori di campane*, coloro che con tali strumenti precedevano le pompe funebri.

(2) Bronzi, vol. II. Tav. 95 e segg. I campanelli in queste Tavole pendono da lampane rappresentanti oscenissimi Priapi.

Croupezia

era ne' misterj ascritto (1). Debbesi finalmente riporre tra gli strumenti di percussione la *κρουπέζια*, detta *scabillum* dai Latini, già da noi altrove mentovata (2). Essa consisteva in una specie di grande sandalo, talvolta di ferro, ma più comunemente di legno, nel qual caso aveva nella sua maggiore grossezza una fenditura, in cui collocavansi due crotali con artifizio sì fatto che al levarsi od all'abbassarsi del piede veniva l'uno contra l'altro fortemente percosso. Veggasi il Fauno *num.* 4 della Tavola 124. Tale istrumento era proprio non solo dei Baccanti, ma ancora de' maestri che nel teatro a' musicali concerti presedevano; perciocchè questi battendo ossia regolando colla *croupezia* il canto ed il suono, ne determinavano la misura del tempo. Tali maestri o direttori della musica chiamavansi *Mesocori* (3).

Confronto della Greca colla moderna musica istrumentale

Pria di andar più oltre cade qui in acconcio un'osservazione, la quale nasce dalle cose che intorno agli strumenti abbiamo fin qui disputato; essere cioè la musica nostra per la moltitudine degli strumenti d'arco, di fiato e di percussione a quella de' Greci superiore. Imperocchè gli stessi Greci scrittori non ci nascondono in ciò la povertà loro, della quale sembra anzi che si vantino, benchè, giusta l'avviso del chiarissimo Padre Sacchi, con poco legittime ragioni. Platone ed Aristotile affermano avere i lor maggiori riprovato le *Pettidi*, i *Barbiti*, e quegli strumenti *che unicamente riguardavano a lusingare l'udito*; *gli Eptagoni*, *i Trigoni*, *le Sambuche*, *e tutti quelli cui bisogna il lungo esercizio d'abile e presta mano* (4). Che anzi, secondo l'avviso di Platone, gli strumenti della nobile musica e sublime ridursi doveano tutti alla lira ed alla cetra. Gli strumenti da corda in oltre, non meno che quelli da fiato, erano con tale semplicità costruiti che servire non poteano che ad un sol genere o ad un sol modo. Laonde non era possibile il fare sur un medesimo strumento i passaggi da un genere o da un modo all'altro.

(1) Fabretti, *Inscript. antiq.* cap. IV. pag. 425.

(2) Κρουπέζια da *χρούω*, *pulso*, *batto* e *πέζα*, *planta del piede.*

(3) Vedi Barthol. Lib. III. cap. 4. Convien credere che tali maestri, o regolatori de' concerti musicali godessero di un certo nome, poichè nelle antiche iscrizioni trovasi di essi onorevole menzione. Vedi Fabretti, *Inscript. ant.* cap. IX. N.° 4, e Doni, *Inscript.* Class. VIII. N.° 42 e Barthol. *de tibiis etc.* Lib. III. cap. 4.

(4) Aristot. *Polit.* cap. IV. Plat. *de Repub.* Dial. III.

Quindi è che, secondo Aristide Quintiliano, il sonatore era costretto a tener pronte più lire o più tibie, giusta i generi e i modi diversi, da sostituirsi con somma destrezza le une alle altre. Ma la moltiplicità stessa delle tibie nulla aggiugnere potea all'armonia di un concerto; giacchè ciascuna di esse, secondo la sua particolare forma, era destinata ad un determinato scopo o soggetto, sia sacro sia profano, siccome già veduto abbiamo. Tale fu ancora la sentenza di tutta la nazione, sentenza che a' tempi di Orazio conservavasi (1). Ma chi mai vorrà sì di leggiero con tali e tanto singolari opinioni convenire? Dovranno dunque rifiutarsi alla musica istrumentale la varietà e la ricchezza, che tanto si apprezzano nell'arti belle? Ottimo perciò ci sembra il ragionamento, con cui il già lodato P. Sacchi sostiene l'eccellenza della moderna musica istrumentale sulla tanto decantata de' Greci: *Alcuno ha temuto* (dice egli) *che gli strumenti aggiunti alle composizioni vocali sempre nuocano; perchè dicono, che quanto cresce il diletto dell'orecchio, tanto in quelle dee scemare la virtù di commovere gli animi; ma io sono di contrario sentimento, e mi rendo certo, che dove gli istrumenti sieno governati con avvedimento, non solo non toglieranno alle parole la forza del movere, ma gran parte loro ne aggiungeranno; perocchè la dolcezza della sinfonia andando avanti risveglia altrui all'attenzione; e penetrando e quasi mollificando gli animi, li prepara. Quindi le parole che sopravvengono, quasi suggello in calda cera, profondamente s'imprimono con molto maggior forza commovendoli, che fare non potrebbono, se gli animi dalla forza degli istrumenti preparati innanzi non fossero. Ma sono gli istrumenti nella musica utilissimi per un'altra ragione, cioè perchè rendono la esecuzione molto più facile. E chi non sa, quanto difficile cosa*

(1) Orazio descrivendo un solennissimo banchetto non fa che aggiugnere le tibie alla cetra. *Epod.* IX.

Sonante mistum tibiis carmen lyra,
Hac Dorium, illis Barbarum?

Il canto detto *barbaro* dal poeta era probabilmente il *Frigio* od il *Lidio*, discordante dal *Dorio* nel tuono e nel ritmo della cantilena. Orazio nella sua poetica biasima ancora l'aggiugnimento di alcune voci fatte alla tibia ed alla cetra poco tempo prima dell'età sua.

sia il cantare sicuramente a libro, senza l'ajuto degli istrumenti? Ma il rimbombo della sinfonia porge altrui il giusto suono della voce, ed ajuta a procedere in giusto tempo; cosicchè col sostegno loro molte voci ottimamente cantano, che altrimenti non potrebbono reggersi, nè sostenersi in alcun modo. Riempiendo finalmente la sinfonia da sè molti spazj, dona luogo al cantante di respirare, e così togliesi via la fatica e lo stento, il quale, dove apparisca, eziandio a' più artificiosi cantori fa perdere la grazia . . . . . E se pure per ben sostenere e regolare la voce umana è utile la cetra, perchè altrettanto e più, secondo i diversi casi, non potrà giovare quando il flauto o la tromba, e quando l'arpa e la viuola, o qualunque altra maniera d'istrumento? . . . . . Nella costanza adunque, che i Greci dimostrarono nel falso loro sentimento, io veggo quella ripugnanza, che tutte le genti hanno, o sieno rozze o colte, a mutare consuetudini (1). Nè contra l'autorità di questi antichi filosofi, od a favore della musica istrumentale dei Greci, aver dee forza alcuna l'asserzione del Bartolini e del Padre Martini, i quali attenendosi allo storico Vopisco dicono che nei cori delle commedie e delle tragedie, oltre gli strumenti da corda e da percussione essere soleano cento *Salpisti*, o sonatori di trombe, cento *Camptauli* o sonatori di tibie curve, cento *Corauli* e cento *Pitauli*. E di fatto a che giovar poteano in tale concerto le cetre, la cui dolce e varia armonia rimasta sarebbe soffocata dal clangore di tante trombe e di tante tibie e dal trambustio o rimbombo de' timpani e de' cembali? Come mai colla sola *croupezia* regolare il tempo di tanti e sì romorosi strumenti? Cotale strana unione, anzi che produrre un armonioso concento, assordar dovea l'orecchio degli uditori con una barbara monotonia, ciò che infatti ebbe a sospettare lo stesso Bartolini. Ma Vopisco (oltrecchè è storico di non molta autorità, e scrisse in tempi di troppo posteriori all'epoca, di cui ragioniamo, appartenendo egli al secolo IV. dell'Era Volgare) non parla punto di tale concerto come di cosa usitata, ma come di un nuovo e memorabile ritrovamento degli Imperatori Numeriano e Carino, ond'adescare e vie più sorprendere il popolo Romano. Sta pertanto ferma l'asserzione contra la povertà della musica istrumentale de' Greci.

Il Bartolini ed il Martini confutati

(1) *Della natura e perfezione della antica musica*, pag. 73 e segg.

Sistema, o teoria della musica dei Greci.

Oscurità intorno al sistema della musica dei Greci

Non ci ha forse quistione più malagevole a sciogliersi, quanto quella che risguarda la teoria, od il sistema della musica dei Greci. Con singolare fatica ed erudizione sonosi in ciò adoperati molti eruditissimi uomini, e fra questi specialmente lo Zarlino, Vincenzo Galilei, padre del grande filosofo, il Meibomio ed il Doni. Ma sebbene le lettere e l'erudizione vadano a questi dottissimi uomini sommamente debitrici per la luce ch'eglino sparsero sugli oscurissimi libri degli antichi scrittori di musica; poco nondimeno le loro fatiche giovarono a trarre dalle tenebre la parte scientifica, da cui viene costituita l'essenza dell'arte. Per la qual cosa può dirsi che la vera teoria della musica degli antichi giaccia tuttora ne' più reconditi misterj ascosa (1). Ben altrimenti anderebbero le cose, se di que-

(1) Non sarà a' nostri leggitori discaro, che vengano qui indicate le principali opere, che si possono consultare intorno al sistema musico dei Greci. E cominciando dalle opere degli antichi scrittori Greci, la più compiuta collezione di esse è quella del dottissimo Meibomio col titolo: *Antiquae musicae auctores*, gr. lat. *Amst.* 1652. Essa comprende le opere di Aristosseno, di Euclide, di Nicomaco, di Alippio, di Gaudenzio, di Bacchio, di Aristide Quintiliano, di Marziano Min. Felice Capella. — Un'altra collezione venne pubblicata in Oxford da Gio. Willis, la quale contiene 1.° i libri armonici di Claudio Tolomeo coi commentarj di Porfirio, 2.° l'*Armonica* di Manuele Briennio. Le collezioni del Gogavino e del Meursio sono ora cadute in dimenticanza. — Molti articoli intorno alla musica degli antichi Greci trovansi pure nelle opere di Aristotile (*De Audibilibus* : *Problem.* sect. XIX. *Politic.* cap. 3, 5, 6 e 7) in Athen. *Deipnosoph.* Lib. I. cap. 7 e 13. Lib. III. cap. 25 e 26. Lib IV. cap. 1. Lib. VI. cap. 5 e segg. — in *Heronis spiritalia* trovasi la migliore descrizione dell'organo idraulico — nelle opere di Luciano, *Harmonid*: dialogo degli Dii, ed opuscolo sulla danza — nella descrizione della Grecia di Pausania, nell'*Onomasticon* di Polluce, nel trattato di Stefano Bizantino, *de urbibus*, nello Suida, in Fozio ec. L'opuscolo di Plutarco, *de Musica*, è il solo libro istorico, che dagli antichi ci sia stato trasmesso intorno alla musica de' Greci. A questi si possono aggiugnere le seguenti; Mich. Pselli *de Musica compendium exactissimum, etc.* Sext. Empiricus *adversus Musicos* — Theonis Smyrnaei Platonici, *eorum, quae in ma-*

st'arte fosse sino a'tempi nostri pervenuto alcun monumento. Noi allora giudicar potremmo di essa con quella medesima asseveranza, onde sogliam far uso nel ragionare della poesia e dell'arti sorelle, delle quali tanti e sì sublimi avanzi ci furono dall'antichità tramandati. Imperocchè pochissimo o nessun sussidio trarsi potrebbe dai vantati frammenti, che dell'antica musica furono più volte pubblicati; quand'anche fossero essi autentici e di fede degnissimi. Tali avanzi servono di accompagnamento a tre inni attribuiti ad un poeta Greco per nome Dionisio, ed intitolati il primo a Calliope, il secondo ad Apolline ed il terzo a Nemesi (1). Essi furono per la prima volta pubblicati colle lor Greche note musicali nel

Frammenti di antica musica

thematicis ad Platonis lectionem utilia sunt expositio. Tra gli autori moderni possono consultarsi — Lamb. Alardus, *de Veterum Musica* — Joh. Albert. Bannus, *Deliciae Musicae veteris* — Barthelemy, *Entretiens sur l'état de la Musique grecque vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* — Blainville, *Histoire générale, critique etc. de la Musique* — La Borde, *Essai sur la Musique etc.* — Burette ne' tomi IV., V., VIII., X, XIII., XV., e XVII. della Storia dell'Accademia delle iscrizioni e belle lettere — Burney, *General history of Music. Lond.*, 1776-1783, 4 vol. in 4.° fig.° Sethus Calvisius, *de initio et progressu Musices, Lips.*, 1600, in 4.° — Jo. Bapt. Donius, *de Praestantia Musicae veteris* — Franchini Gafori, *de Harmonia Musicor. instrumentorum Mediol.*, 1518, in fol.° — Ant. Eximene, *Origine e regole della Musica etc.* — Hawkins, *General history of the science and practice of Music. Lond.*, 1776, in 4.° — Athan. Kircher. *Musurgia* — Martini, *Storia della Musica ec.* — Mersenne, *Harmonicorum libri etc.* — Sacchi, *Della natura e perfezione dell' antica Musica ec.* — Vinc. Galilei, *Dialogo della Musica ec.* — Zarlino, *Istitutioni armoniche ec.* Rousseau, *Diction. de Musiq.* — Roussier, *Mémoire sur la Musique des anciens.* Si ommettono molte altre opere, le quali non altro contengono che quasi le stesse dottrine degli autori da noi citati. Ma non debb'essere dimenticato il *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della Musica Italiana di Andrea Majer Veneziano* (*Padova*, 1821, in 8.°) nella cui prima parte ragionasi dell'antica musica con molta critica e precisione.

(1) Sedici sono i poeti Greci conosciuti sotto il nome di Dionisj, ed annoverati dal Crasso nella sua Storia de' poeti Greci, nè si saprebbe a quale di essi appartener possano i tre inni. L'inno a Nemesi viene d'altronde attribuito a *Mesodme*, o *Mesomede* da Giovanni di Filadelfia, scrittore Greco, che vivea sotto l'impero di Giustiniano, e di cui trovansi varj frammenti in un codice della R. Biblioteca di Parigi. Egli parlando di Nemesi cita due versi di questo medesimo inno.

1581 a Firenze da Vincenzo Galilei nel suo dialogo *della musica antica e moderna.* L'editore afferma d'avergli avuti da un gentiluomo Fiorentino, da cui stati erano esattamente trascritti da un codice Greco della Biblioteca del Cardinale di S. Angelo, il qual codice conteneva i trattati di musica d'Aristide Quintiliano e di Briennio. Ercole Bottrigario nel suo discorso armonico intitolato il *Melone*, impresso a Ferrara nel 1602 fa menzione de' suddetti inni, e ne riporta alcuni frammenti ridotti alle note della moderna musica, ma con non pochi errori d'impressione. Questi medesimi inni colle stesse note musicali furono pure ritrovati nell'Irlanda in un prezioso manoscritto tra le carte del celebre Usserio, e vennero riprodotti colle stampe in Oxford l'anno 1672, alla fine di una Greca edizione delle poesie di Arato. Finalmente essi furono altresì scoperti in un codice Greco della R. Biblioteca di Parigi unitamente ai trattati di musica di Aristide Quintiliano e di Bacchio il seniore. Il benemerito signor Burette nell'anno 1720, dopo d'aver confrontato colla Parigina le due edizioni di Firenze e di Oxford e di averne riscontrate le differenze, arricchì i tre inni con eruditissime osservazioni aggiugnendo le moderne alle note Greche (1). Agli anzidetti tre avanzi della musica Greca aggiugnere si dee quello pubblicato per la prima volta dal Kirchero nella sua *Musurgia* impressa a Roma nel 1650 in fol.° Questo scrittore dopo d'aver posto ad esame i caratteri o le note dell'antica musica Greca conservateci da Alipio, credette di dar compimento all'opera sua coll'aggiugnere un brano di essa musica, da lui scoperto nella libreria del monastero di S. Salvatore presso di Messina. Cotale brano, che fu poi riferito anche dal signor Burette in un'aggiunta alla già citata dissertazione, contiene i primi otto versi della prima *Pitica* di Pindaro, superiormente accompagnati da quella specie di antiche note musicali, che da Alipio diconsi al modo *lidio* appartenenti. Di tali otto versi i primi quattro non hanno che le note della musica vocale. Gli ultimi quattro compongono una seconda serie di canto, alla cui testa leggesi *χόρος εἰς κιθάραν*, e sulle parole di ciascun verso sono scritti i caratteri proprj della musica istrumentale; ciò che secondo lo stesso signor Burette, dimostra che il secondo canto era

Frammento di musica in un inno di Pindaro

(1) *Dissertation sur la Mélopée de l'ancienne musique. Hist. de l'Acad. R. des inscriptions etc.* Tom. V.

non solo dalle voci eseguito, ma eziandio accompagnato da una o più cetere all'unisono od all'ottava delle voci. Il canto è semplicissimo, perciocchè non si aggira che sopra sei suoni differenti. Ma quali prove si hanno mai dell'autenticità di questi quattro frammenti? Chi mai oserebbe con tutta l'asseveranza affermare che le note musicali loro sovrapposte opera fossero di alcun Greco maestro, piuttosto che di qualche musico o scrittore de'bassi secoli, e fors'anche di qualche monaco, quando parlar si voglia specialmente di quelle agli otto versi di Pindaro sovrapposte? Quale idea potremmo noi formarci della tanto decantata musica de'Greci, se argomentar volessimo dalle cantilene di questi frammenti? Le canzoni dei selvaggi del Canadà hanno al certo una modulazione assai più soave e melodiosa, siccome coll'Eximeno anche il signor Ginguené acconciamente si esprime (1).

Inno a Calliope

A vie meglio confermare il nostro assunto abbiam creduto bene di qui riferire nella Tavola 125 il primo dei suddetti inni, cioè quello a Calliope, come trovasi nella Dissertazione del signor Burette, cioè colle note musicali sì greche che moderne. Le greche non altro sono che le lettere alfabetiche sovrapposte alle note moderne in due linee, la prima delle quali indica le note del codice

(1) La quistione intorno al sistema della musica Greca ci rimarrà sempre indecisa, finchè non si scopra alcun autentico monumento, in cui esso sistema sia esposto non colle note sovrapposte a pochi versi, ma con una serie di moltiplici caratteri che presentino evidentemente all'occhio i ritmi, i tuoni e le diverse melodie. Finora si è indarno sperato di trovare intorno a ciò alcun sussidio ne'papiri Ercolanensi. Il libro di Filodemo scoperto fra essi, e posto alla luce in Napoli nel 1793, non altro contiene che un trattato della musica, o piuttosto una discussione filosofica, con cui cercasi se la musica sia degna di lode anzi che di vitupero.

Il voler poi tracciare un tal sistema su ciò che ne hanno scritto gli autori Greci, è lo stesso che il voler camminare a tentone con pericolo di precipitare ad ogni istante. *È curiosa in tale proposito* (dice il signor Majer) *la burla fatta da Cristina Regina di Svezia al dotto Meibomio. Mentr' egli trattenevasi alla sua corte, le venne in capriccio d'ordinargli di comporre una Messa, secondo le regole degli antichi precettori di musica da lui tradotti e sapientemente commentati. Venuto il giorno, in cui doveasi eseguire la sua Messa, non fu possibile il farlo, perchè i cantanti, i sonatori e gli uditori vennero tutti assaliti da un riso inestinguibile, e simile a quello delle Deità d'Omero.* Discorso ec. pag. 44. N. (1).

Parigino, la seconda quelle dei codici di Oxford e di Firenze. Abbiam creduto altresì cosa opportunissima il riprodurre il testo dell'inno colla traduzione letterale.

ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ, ΙΑΜΒΟΣ ΒΑΚΧΕΙΟΣ.	*ALLA MUSA, GIAMBO BACCHICO.*
Ἄειδε, Μοῦσά, μοι φίλη,	*Canta, Musa, a me cara,*
Μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου,	*E al mio metro dà principio:*
Αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων	*L' aura de' tuoi boschi*
Ἐμὰς φρένας δονείτω	*La mia mente scuota:*
Καλλιόπεια σοφά,	*Calliopea saggia,*
Μουσῶν προκαταγέ τε τερπνῶν,	*Delle piacevoli Muse alcun dono adduci;*
Καὶ σοφὲ Μυσταδότα,	*E tu, saggio de' misterj iniziatore,*
Λατοῦς γόνε, Δήλιε, Παιάν,	*Di Latona figlio, Delio, Peane,*
Εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.	*Benevoli assistetemi.*

Osservazioni intorno alla musica di tali inni

Due sole delle molte osservazioni del signor Burette intorno a questo ed agli altri due inni ci sembrano meritevoli d'essere qui riferite, perchè allo scopo nostro conducenti. Ed in primo luogo egli è d'avviso che la loro cantilena fosse sul modo *lidio*, perchè sta racchiusa nei limiti delle due ottave, onde formar doveasi l'estensione di questo modo, ch'era il decimo dei quindici ammessi dagli antichi, contando dal basso all'alto. È noto che tali quindici modi non in altro fra loro differivano che in un semituono. Laonde supponendo che la più bassa corda del modo più grave, ch'era lo *hipodorio*, rispondesse al *la* dell'ottava la più bassa de'nostri gravecembali ordinarj, ne viene per conseguenza che la più bassa corda del modo *lidio* corrisponderebbe al *fa-diesi* della seconda ottava di questi medesimi strumenti, e la sua corda più acuta al *fa-diesi* della nostra ultima ottava; ciò che comprende l'estensione di due ottave, nelle quali, secondo il signor Burette, l'antico sistema di musica era contenuto. Questo scrittore aggiugne che a traverso della semplicità di tali cantilene, che hanno qualche somiglianza col canto fermo delle nostre chiese, si scorge che il compositore colla disposizione dei suoni ha voluto far sentire qualche volta l'espressione delle parole. « In questa musica (così egli si esprime) si scorgono di più alcuni portamenti di voce indicati da due note, che ad una medesima sillaba corrispondono, e che si seguono per gradi ora

congiunti, ora disgiunti, talvolta lontanissimi l'uno dall'altro, come d'una *sesta* ed anche d'una *decima*; ciò che nel canto semplice è assai straordinario ». La seconda osservazione del signor Burette è, che la modulazione di questi inni presenta un giro sì poco atto ad essere da più parti accompagnato, che sarebbe pure difficilissima cosa l'aggiugnervi un basso che fosse sopportabile. « Ciò è appunto (così egli continua) che io stesso ho riconosciuto coi tentativi, che ho voluto farne; e questa circostanza può servire a persuadere ogni spirito scevro da prevenzione, che i musici dell'antichità componendo i loro canti non si avvisarono punto di rendergli atti a sostenere un accompagnamento come il nostro; ma ch'essi solo pensavano a rendergli espressivi e commoventi, senza prendersi cura se ad essi applicare si potesse un contrappunto, di cui eglino apparentemente non eransi giammai avveduti, o di cui forse si curavano ben poco ».

Giudizio intorno a tali frammenti

Il saggio da noi qui riferito ci dà certamente della musica dei Greci un'idea sì miserabile, che d'uopo sarebbe concedere ciò che il signor Burette asseverantemente afferma, essere cioè stata la Greca musica priva d'ogni armonia e poverissima di modulazioni. Ma supposta ancora l'autenticità degli anzidetti quattro frammenti, chi mai ci assicura ch'essi nella riduzione alle note della musica moderna stati non sieno in alcun modo sfigurati e nel ritmo e nella melodia? Tale è appunto il sospetto di un ingegnoso e dottissimo Spagnuolo D. Antonio Eximeno, che nello studio della musica fece uso mai sempre di una rigida filosofia e di una somma sagacità di gusto (1). Ora egli con gravi argomenti dimostra, che tutta la dottrina di quell'erudito Accademico non ha agli occhi del buon senso la forza che trovasi in questa semplice riflessione: *Possibile che i Greci, il gusto de' quali fu sì squisito in tutte le arti, sia poi stato sì barbaro riguardo alla musica, a cui più che a tutte le altre discipline rivolsero gli studj, la coltura, e persino le leggi?* I Greci parlavano una lingua sommamente dolce, che piegavasi alle più dilicate modulazioni ed alle più variate divisioni del tempo. Essi erano fecondissimi in affetti ed in sentimenti, che industriavansi d'esprimere per mezzo della poesia e della musica, e

(1) *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione.* Roma, 1774, in 4.°

che di fatto sino a noi trasmisero in poesia espressi con un modo inimitabile. Che se parlisi specialmente degli Ateniesi, il più dilicato popolo della Grecia, sappiamo ch'essi ogni giorno come inconcusso principio stabilivano, che il piacere d'una sensazione debbe a tutte le verità della morale preferirsi. Ora se della musica loro giudicar dovessimo dai quattro supposti frammenti, converrebbe conchiudere ch'eglino non sono mai giunti a ciò, che fare suolsi dai nostri più grossolani contadini. Saffo, quella sì appassionata poetessa, sì di fuoco e d'entusiasmo piena; Pindaro, quel Lirico sì sublime, sì erudito, avrebbero mai espressi i loro sentimenti colla cantilena delle nostre *antifone* e de'nostri *graduali*? Il signor Burette dal grande uso che i Greci facevano del *tetracordo* crede di trarre un forte argomento a dimostrare ch'essi non aveano alcuna nozione del *contrappunto*, e che quindi ogni lor canto accompagnavano all'unisono. Ma oltre il *tetracordo* quanti altri strumenti non ebbero poi i Greci a sette, a dieci e più corde? Noi altronde non siamo finora istruiti bastevolmente intorno alla maniera, con cui essi traevano il suono dagli strumenti da corda. E quale argomento i nostri stessi nepoti dedurre potrebbero contro dell'odierna musica, se avessero a giudicare dal nostro violino, il quale non ha che quattro corde? Non cogli inni, o colla poesia sacra, il cui canto era certamente semplicissimo, poco variato, e come il nostro canto ecclesiastico, interrotto da strofi intercalari, che dal popolo cantavansi, giudicar dovrebbesi della musica dei Greci; ma bensì dalle gare che aveano luogo negli odei e ne'teatri, dove la musica esercitava un altissimo potere, e dove giunta era alla più alta perfezione. I canti de'cori sì nella tragedia, che nella commedia consistevano in una specie di poesia lirica, in cui tutto risplendeva il genio del poeta, e tutto spiegarsi potea quello del musico. Nè a formarci una giusta idea della musica, ond'era accompagnata la poesia lirica, conviene immaginarcela ristretta in que'piccioli componimenti, conosciuti sotto il titolo di odi; siccome della musica nostra giudicare non potrebbesi dalle popolari canzoni, o da qualche arietta del Rolli o del Metastasio, la cui musica composta fosse da inesperto maestro, oppure scritta fosse per essere accompagnata da un liuto, o da qualsivoglia altro semplicissimo strumento. La tragedia per esprimere col canto le grandi passioni usava sovente dello stile lirico; ed i bellissimi squarci che di questo genere incontransi ad

ogni passo nelle tragedie Greche, doveano prestar luogo a componimenti musicali, di cui darci non potrebbero che un' imperfetta idea le nostr' arie ed i nostri cori, e di cui indarno si tenterebbe di porre in dubbio il merito e gli effetti. « Tali effetti (dice il già lodato autore) erano maravigliosi, se prestiam fede ai racconti degli antichi (1); e perchè mai non dovremo ad essi credere? Il carat-

Effetti della musica Greca

(1) Gli effetti che della musica greca ci vengono rammentati dagli antichi scrittori, possono ridursi a due classi, la prima delle quali appartiene ai tempi eroici, l'altra ai tempi storici. Le maraviglie che si raccontano degli effetti della prima classe, comecchè si confondano colla favola, hanno ciò non ostante una spiegazione facile e naturalissima. « Se ad uomini (dice il signor Barthelemy), la cui gioja non potesse manifestarsi che con grida tumultuose, una voce da qualche strumento accompagnata facesse intendere una melodia semplicissima, ma a certe regole soggetta, voi li vedreste tosto dalla gioja trasportati esprimere la loro maraviglia per mezzo delle più ardite iperboli: ecco ciò che i popoli della Grecia provarono prima della guerra di Troja. Anfione animava co' suoi canti gli operai dai quali stavasi costruendo la rocca di Tebe, siccome venne poscia praticato allorchè rifabbricate furono le mura di Messene; si pubblicò che le mura di Tebe state erano erette al suono della cetera di lui. Orfeo destava sulla sua lira un picciolissimo numero di suoni commoventi, soavi; si disse che le tigri a' piè di lui deponevano ogni lor furore. « Tali effetti non debbono dunque sembrare straordinarj ed improbabili a chiunque facciasi ad osservarli coll'occhio della filosofia.

Passando ora agli effetti della seconda classe, il signor Burette pretende che ridursi debbano soltanto ai seguenti: 1.° La musica antica addolciva i costumi, e per conseguenza rendeva umani e mansueti i popoli naturalmente barbari e selvaggi: 2.° eccitava, o raffrenava le passioni: 3.° risanava da varie malattie. Quanto agli effetti della prima specie, già noi ragionato ne abbiamo a lungo, e dimostrato abbiamo altresì l'altissima stima alla quale in conseguenza di tali effetti giunta era la musica presso i Greci, e l'uso grandissimo ch' essi ne facevano nell' educazione. Maravigliosi fatti raccontansi della seconda specie, de' quali ecco i più celebri. Terpandro, al riferire di Plutarco, col soccorso della musica acchetò una sedizione, ond' erano agitati i Lacedemoni. Plutarco, Diogene, Laerzio, Pausania e Polluno raccontano che Solone col canto di un' elegia infiammò talmente gli Ateniesi, che abrogata una lor legge, da cui era intimata la pena di morte a chiunque proponesse la conquista di Salamina, presero le armi, e tolsero quell' isola a' Megaresi. Pitagora, secondo Boezio, vedendo un giovane, che forsennato stava per incendiare la casa di una sua bella, da cui stato eragli preferito un rivale, ed accorgendosi che il furore del giovane

tere dei Greci, quello del loro idioma, l'estrema dilicatezza del lor gusto, e la loro veemente passione per quest'arte, non basterebbero forse per farci supporre che la loro musica fosse alla nostra

era vie più animato da un flauto, sul quale il musico eseguiva una cantilena nel *modo frigio*, rese a questo giovane la tranquillità ed il senno coll'ordinare al musico di cangiar *modo*, e di eseguire un suono più grave coll'attenersi alla cadenza del piede *spondeo*. Fatti quasi simili raccontansi del musico Damone di Mileto e di altri. Più sopra abbiam riferito il fatto del Megarese Eudoro, od Erodoro secondo altri, che col suono della tromba rianimò le forze dei soldati di Demetrio nell'assedio di Argo. Dione Crisostomo ed altri scrittori raccontano che Timoteo, eccellente sonatore di flauto, fattosi dinanzi al magno Alessandro a sonar un'aria sul modo Ορθιος, che era un modo concitato e guerresco, infiammò all'istante il Macedone di smania sì violenta, che corse ad afferrare le armi per combattere. Plutarco pure afferma che il musico Antigenide col suono della tibia raccesse l'animo dello stesso Macedone in guisa che questi furiosamente alzatosi dalla mensa, ove trovavasi a lieto banchetto, corse a prendere le armi; ma che allora l'accorto musico cambiando in placido il fiero suono, a poco a poco ridusse il furibondo Re alla primiera calma, e ritornar lo fece alla mensa ed ai convitati. Ora questi avvenimenti sono sì poco improbabili, che dallo stesso signor Burette vengono ammesi siccome veri. Noi anzi di leggiero gli concederemo, che nei fatti dei Lacedemoni e degli Ateniesi avuto abbia la massima parte non la musica, ma la poesia; e che alle circostanze del tempo e del luogo, al carattere degli uditori, ed anche allo stato d'ebbrezza, in cui questi trovavansi, attribuire si debbano gli effetti esposti negli altri racconti. Simili maraviglie raccontansi pure avvenute alla corte di Enrico II. Re di Danimarca, ed a quella del Papa Leone X. Diremo di più che tali effetti derivare possono talvolta non tanto dalla musica, quanto dalla forza delle idee accoppiate. Ne abbiamo un esempio negli Svizzeri, ne' quali (e non ha gran tempo) nulla era più potente a raccendere l'amore della patria, allorchè trovavansi da essa remoti, quanto una certa aria pastorale con cui erano soliti richiamare alle stalle i pasciuti armenti; sì che nelle loro truppe che militavano agli stipendj de' Principi stranieri fu d'uopo vietare che tal'aria si sonasse, perchè a molti d'essi cagionava infermità, ed altri spigneva a violare il giuramento ed a fuggirsene. Rousseau aggiunse al suo Dizionario della musica quest'aria sì famosa.

Concederemo altresì al P. Sacchi, potersi a' dì nostri ottenere somiglianti effetti sì colla banda barbarica che scuota gli agitati guerrieri, e sì ancora col solo suono delle *forate canne* dinanzi ad un'innocente contadinella, o col solo canto di una bella anacreontica dinanzi ad un'illustre matrona nel dolore immersa. Ma non da questi soli particolari avvenimenti giudicar debbesi

di tanto superiore, quanto la nostra lingua, il nostro gusto e le passioni nostre sono a quelle de' Greci inferiori (1)? » Giova meglio pertanto il confessare, che siamo tuttora quasi al bujo intorno al vero sistema della musica dei Greci, anzi che il voler di essa proferire giudizio coi saggi che dal signor Burette presentati ci vengono.

La musica de' Greci simile alla nostra nei ritmi e nelle battute

Rivendicata, per quanto fu a noi possibile, la fama della musica de' Greci, ci si presentano ora naturalmente tre quistioni, sulle quali è d'uopo che alquanto c'interteniamo. Cercasi primieramente, in che la musica de' Greci fosse alla nostra uguale; secondo in che fosse alla nostra inferiore; terzo in che questa fosse da quella superata. Non ci ha erudito alcuno, che finora abbia dimostrato che la Greca musica fosse dalla nostra dissimile nella misura e divisione del tempo. Imperocchè la musica dei Greci aver non potea una natura da quella

la portentosa efficacia della Greca Musica. Noi abbiamo gl' irrefragabili testimonj di Platone e di Aristotile. Quegli nel libro VII. delle leggi, e questi nel libro VIII. degli insegnamenti politici, affermano chiaramente che non una sola passione, ma tutte moveansi dalla Greca musica, e non in alcune persone soltanto, ma ne' popoli e nelle intere città. Essi distinguono le semplici armonie dalle complicate o moltiplici, e dalle attive ed entusiastiche che i più forti effetti producevano: inoltre prescrivono le norme e le discipline, perchè da tali effetti non ne riceveva detrimento la repubblica, e perchè la musica tenda mai sempre ad un fine retto e morale. È d' uopo inoltre argomentare dagli odei e dai teatri, dove la musica appariva nel suo più sublime trionfo, e dove sottoponevasi al giudizio delle orecchie le più dilicate e di un popolo pronto a vilipendere ogni produzione, che alla mediocrità non fosse di gran lunga superiore. Ora crederemo noi che gli accompagnamenti dei cori e delle danze, che il canto stesso della poesia lirica nella tragedia non oltrepassassero i limiti di una volgare ed insulsa sinfonia, o di una monotona cantilena?

Noi non ci tratterremo a favellare degli effetti della terza specie, cioè del risanamento delle malattie, mercè dell' antica musica. Dicesi che Asclepiade risanava dalla sordità col suono della tromba, che Talete Cretense colla dolcezza della sua lira liberò i Lacedemoni dalla peste, che Senocrate faceva uso dell' armonia di varj strumenti per guarire i maniaci, o furiosi; e molte altre maraviglie raccontansi di simil genere. Gli avveduti leggitori sapranno decidere della probabilità di tali racconti: aggiugneremo soltanto che a' dì nostri ancora fatti furono non pochi esperimenti intorno all' efficacia della musica sui pazzi.

(1) Exim. *op. cit.* Vedi anche l'*Encyclop. méthod. musiq.* Tom. I. pag. 456 e seg.

dell'odierna differente, se non nella supposizione che le voci che in quella si usavano diverse fossero dalle nostre, cioè altre proporzioni avessero sì nell'estensione del tempo, che nella propria loro acutezza, e che quindi con altro genere di battute e di scale regolate fossero. Ma se dalla misura dei tempi viene a costituirsi una parte essenziale della musica, e se tale misura ha luogo non in quest'arte soltanto, ma in ogni regolato movimento dell'uomo, siccome abbiam'altrove esposto, e siccome ci viene ogni dì dall'esperienza confermato; qual'altro genere di battute aver poteano i Greci, se non quello, che noi pure abbiamo, cioè quello che dalla natura stessa umana vien suggerito? O convien supporre che i Greci fossero di una natura totalmente diversa da quella degli altri popoli, lo che ripugna; o loro concedendo i medesimi sensi ed organi degli altri popoli, è d'uopo affermare ch'essi regolavano le misure e le divisioni dei tempi secondo le norme della natura, cioè secondo quell'ordine uniforme di battute che solo può all'orecchio ed all'animo recar diletto. La misura dei tempi o delle battute essere dovea pertanto alla nostra perfettamente uguale (1). Questa conseguenza viene confermata da un notabilis-

(1) « Ciascuno, che tanto o quanto attenda (dice il Padre Sacchi, « *Della natura e perfezione dell' antica Musica ec.* pag. 6) apertamente « comprenderà che le misure e divisioni di tempo idonee a regolare la « successione del canto colla loro costante eguaglianza, e coll'ordine uni- « forme della percossa atte a dilettare l'orecchio altrui, non possono al- « tronde nascere, che dal due o dal tre, cioè dal primo e più semplice « de' numeri pari, e dal primo e più semplice de' dispari. Difatti i pratici « che con inquieto movimento nessuna novità che loro cadesse nel pen- « siero hanno lasciato di tentare, non mai ad altra regola, che all'una « od all'altra di queste due adattati si sono. Ogni altro numero fu da « loro trovato incomodissimo; nè altrimenti il potevano trovare; concios- « siacosachè ad escludere il disordine e la confusione delle voci (di che « nessuna cosa può al concento essere più inimica) la semplicità somma « de' due indicati numeri non utile solamente, ma fosse al tutto neces- « saria. Altre battute adunque non puote usare la musica, che quelle sole, « che di presente si usano, cioè le *due semplici*, dove il tempo per due « e per tre si divide, e non più oltre, e le quattro *composte* (secondo « che a me sembra, che acconciamente si possano nominare) dove diviso « il tempo per due e per tre, di nuovo ciascun membro o per l'uno o « per l'altro de' due numeri si divide. Alle quali sei forme, quante va- « rietà di misure ne' musici scrittori si trovano, tutte (levato via l'in-

Sentimento di Quintiliano

simo luogo di Quintiliano nel libro XI. delle Instituzioni: *Rhytmi, idest numeri* (dice egli) *spatio temporum constant: metra etiam ordine: ideoque alterum esse quantitatis videtur; alterum qualitatis . . . . . metrum in verbis modo, Rhytmus etiam in corporis motu est. Inania quoque tempora Rhytmi facilius accipiunt. Quamquam haec et in metris accidunt. Major tamen illic licentia est, ubi tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant, quibusdum notis, atque aestimant quot breves illud spatium habeat. Inde* τετράσημον, πεντάσημον, *deinceps longiores fiunt percussiones. Nam* σημεῖον *tempus est unum.* Qui parlasi chiaramente della musica battuta, la cui misura è comune a quella delle voci nel canto, dei piedi nel verso, e dei passi nel ballo. Qui si distingue il *ritmo*, ossia la battuta od il numero musico, dal metro poetico, e si aggiugne che il *ritmo*, cioè la battuta, riceve più facilmente il tempo voto; giacchè nella musica si misurano non le voci soltanto, ma anche i silenzj, *inania tempora*, alle voci frapposti. Quindi la misura era indicata con varj segni; col *tetrasemon*, che importava quattro parti della battuta, col *pentasemon*, che cinque ne importava, essendo il *semeion* un tempo, cioè una parte della battuta. Aristide poi presso il Meibomio distingue tre generi di ritmi; l'*eguale*, che costituiva la battuta dupla, perch'esso tanto tempo importava in battere, quanto in levare; il *duplo*, che corrispondeva alla battuta tripla, perchè la prima parte, o quella che si fa in battere, è subdupla delle due che si fanno in levare; il *triplo* corrispondente al nostro tempo ordinario, ossia alla battuta quadrupla. Il Ῥυθμός adunque dei Greci, corrispondente al *Numerus* de' Latini, suona ne' citati luoghi lo stesso che la battuta propriamente detta, e quale trovasi in uso nella musica odierna.

Tre generi di ritmi

Non differente nelle scale

Ma nel genere ancora delle scale la Greca musica essere non potea dalla moderna differente. Imperocchè l'armonia, a parlar filosoficamente, è un subitaneo confronto dell'una coll'altra voce, e la ragione del diletto che risulta sta nella maggiore o minore perfezione del confronto stesso. Ora tale subitaneo confronto non può nascere che da una scala composta sulla determinata e giusta lun-

« ganno o della scrittura o de' nomi) si riducono. Nell'una dunque delle « due parti, cioè nella misura e divisione del tempo non era la Greca « musica di natura dissimile dalla nostra ».

ghezza delle corde, cioè da una scala, in cui gli spazj od i gradi siano in proporzione sì fatta che una gradevole sensazione porgano all'orecchio. La scala adunque, ond'è stabilita la varia e progressiva acutezza delle voci e dei suoni, ha per base la natura stessa, talmente che, data quella tale lunghezza delle corde, ne viene in ragione inversa l'acutezza delle voci (giacchè la corda per metà accorciata rende una voce il doppio acuta, e vie più acuta la rende quanto vien più accorciata la corda), e dalla varia acutezza delle voci provien pure la varia combinazione delle armonie da noi finora conosciute. Noi dicemmo che questa teoria ha per base la natura stessa, la natura cioè della voce umana che forma le consonanze, e la natura dell'orecchio che le ascolta. Il canto naturale della voce umana non è che il canto *diatonico*, ossia quello che procede naturalmente per tuoni e semituoni maggiori (1). L'esperienza ne somministra intorno a ciò un'evidentissima prova. E perchè mai la voce se avvenga che ascendendo e discendendo pei gradi della scala *diatonica* falseggi od esca per qual si voglia motivo dal prescritto cammino, s'arresta a quel falso grado, e quindi con una nuova scala all'antecedente del tutto simile ritorna a quel cammino stesso, dal quale erasi allontanata? Ciò non per altra ragione certamente accade, se non perchè la voce umana, il cui canto è il primo ed il più naturale de' musici strumenti, è per sè stessa al genere *diatonico* determinata. Che se questo genere è dalla natura a tutti gli uomini suggerito, e se la voce umana ad esso solo naturalmente si accomoda, quale altra scala aver poteano i Greci nella lor musica, se non la *diatonica*, cioè quella che tuttavia presso di noi si conserva? Tale è pur il sentimento di Aristosseno, di Briennio e di altri antichi scrittori. Ma l'orecchio ancora non altra scala approva che la *diatonica*, rifiutando ogni altra come sforzata ed

I Greci non conoscevano che il solo genere diatonico

(1) « Se stiamo ai monumenti di qualunque tempo (così il P. Martini scrive nella Diss. I.) e di qualunque nazione, e se notiamo il « canto, in cui senz'arte e senza studio esce ciascuno, l'ascoltiamo simil « di forma, o da essa poco diverso. Questa uniformità e costanza univer« sale di canto spontaneo ci assicura d'una precisa volontà della natura, « o d'una legge fondata nella costruzione di noi medesimi ad un deter« minato metodo e forma di canto, il quale quindi possiamo, anzi dob« biamo chiamar naturale ».

alle leggi della natura non consentanea. Nessun esito perciò ebbero i tentativi che da' chiarissimi maestri, e da uomini per ingegno e per dottrina insigni, e tra essi in particolar modo da Nicola Vicentino e da Pietro della Valle, fatti furono per ritrovare altre scale, e specialmente quelle che dai partiggiani della Greca musica venivano ad essa oltre la *diatonica* attribuite. Dopo moltissime, ma infelici esperienze eglino non altra dimensione trovarono, che dall' umano orecchio potesse in alcuna guisa tollerarsi.

Falsità de' generi enarmonico e cromatico

Ma che dovrà dirsi adunque del genere *enarmonico*, in cui la scala procedeva per due quarti di tuono ed una terza maggiore, e del *cromatico* che procedeva per due semituoni ed una terza minore; de' quali due generi trovasi pur menzione negli antichi scrittori? Non altro se non che tali generi o non hanno giammai sussistito, od ebbero brevissima vita, perchè illegittimi e non lodevoli. « Tre sono le vie (dice il P. Sacchi) per le quali noi possiamo procedere a discernere le vere consonanze dalle false. La voce umana, che le forma; l' orecchio che le ascolta; e l' intelletto che può giudicare delle proporzioni, sotto cui si contengono, dato che la natura della consonanza sia posta nella commensurabilità delle voci, che consuonano. Tutte e tre queste vie direttamente ci conducono a concludere non essere altro genere alcuno di musica, fuori di quello che abbiamo noi. Or chi sarà che giudichi esser lecito il dubitare più oltre? Chi non vorrà confessare che il genere *enarmonico* tanto celebre, e quel suo quarto di tuono, altro non fu finalmente, che una vana favola, secondo che già da molti si riputava infino dai tempi di Plutarco? » Lo stesso dicasi del *cromatico*, genere, secondo il Brieunio, tanto difficile ad apprendersi, quanto dal naturale istinto lontano. Vuolsi che questi due generi incominciassero a dominare ne' tempi di Platone e di Aristotele, ma che quindi smarritisi lasciato abbiano ogni dominio al *diatonico*. Ma se pur erano così perfetti ed efficaci, perchè mai si estinsero, direm quasi, non appena nati? E perchè non andarono piuttosto progredendo col perfezionarsi dell' arte? E perchè anzi non si trova d' essi che una debole menzione nell' epoca in cui la Greca musica giunta era al suo più alto perfezionamento? Perchè mai cotali due generi non si mantennero in uso almeno presso di alcuno de' più famosi, de' più eccellenti tra' maestri? E perchè finalmente gli stessi antichi scrittori, Aristosseno, Era-

tostene, Archita, Didimo, Tolomeo parlando di que' due generi non vanno d'accordo nell'assegnare la misura delle corde propria di ciascuno e nello stabilirne le giuste proporzioni? Noi perciò non siamo alieni dal sospettare col P. Sacchi non essere stati que' due generi, che un'impostura di alcuni più celebri musici, i quali *sapendo alquanto meglio degli altri maneggiare il genere* diatonico *affine di rendersi più mirabili diedero altrui ad intendere che la musica loro era di natura diversa dalla comune.* Tale impostura non sarebbe in alcun modo aliena dalla conosciuta indole della Greca nazione. Conviene pertanto conchiudere che la musica Greca non avea proporzioni diverse da quelle che ha la nostra, a meno che non vogliasi supporre che i Greci avessero l'organo della voce e dell'udito da quello degli altri uomini differente. A compimento tuttavia della presente discussione noi abbiam creduto bene d'inserire nella Tavola 125, il sistema dell'antica musica pei tre generi sul modo più basso cioè *l'hipodorio*, come immaginato fu dal Burette. Noi però ci asterremo dal qui riferire i ragionamenti di quel dotto accademico, perchè sebbene conditi di bella erudizione, e sparsi d'ingegnose ipotesi, ci sono tuttavolta sembrati ben poco al divisato scopo conducenti. I professori giudicar potranno se il sistema ch'egli ci presenta debba dirsi secondo le norme della natura, e se questo sia il vero sistema dell'antica musica, che da lui si suppone abbracciare sedici suoni racchiusi nell'estensione di quattro tetracordi (tre *congiunti* ed uno *disgiunto*) e di un tuono di più, o ad esprimerci con altre parole, nell'estensione di due ottave. Quanto a noi, aggiugneremo soltanto, che lo stesso signor Burette non nega che giusta *il testimonio della maggior parte dei musici Greci, sembra che i due primi generi* (cioè l'enarmonico ed il cromatico) *fossero assai negligentati a' loro tempi, e quasi in obblio caduti, di modo che la Melopea non più s'aggirava che sopra il solo genere* diatonico (1).

Inferiore alla nostra nei tuoni

La musica dei Greci era alla nostra inferiore ne' *tuoni*, τρόποι, ossia nei *modi* delle cantilene. Imperocchè mancando essa di strumenti così estesi e perfetti, siccome sono alcuni de' nostri, e fra

(1) *Dissert. sur la Melopée de l'ancienne Musique.* Hist. de l'Acad. Roy. etc. Tom. V.

Antico sistema armonico

questi specialmente il gravicembalo e l'organo, aver non potea tanta varietà di tuoni, quanti ne ha la musica nostra, che ben ventiquattro ne annovera. Il sistema della loro armonia era da principio racchiuso negli stretti limiti del *tetracordo*, del *pentacordo*, dell'*eptacordo* e dell'*octocordo*, e quindi non comprendeva che tre soli *modi*, distanti l'uno dall'altro un tuono. Il più grave dei tre modi chiamavasi il *dorico*, il più acuto era il *lidio*, e tra questi due era il *frigio*; di maniera che il *dorico* ed il *lidio* comprendevano l'intervallo di due tuoni o di una terza maggiore. Colla divisione di quest'intervallo per semituoni si ebbero due altri modi. Il *jonico* e *l'eolio*, il primo de' quali fu inserito tra il *dorico* e il *frigio*, il secondo tra il *frigio* e il *lidio*. Ma col progredire della musica istrumentale, andò pure il sistema armonico progredendo in alto ed in basso, o dal lato dell'acuto e del grave. I musici stabilirono quindi novelli modi, cui diedero il nome dei cinque primi, aggiugnendovi la preposizione ὑπὲρ, *sopra*, per quelli dall'alto presi, e la preposizione ὑπὸ, *sotto*, per quelli presi dal basso. Al modo *lidio* perciò tennero dietro *l'hiperdorio*, *l'hiperjonico*, *l'hiperfrigio*, *l'hipereolio* e *l'hiperlidio*, nell'ascendere; ed al modo *dorico*, *l'hipolidio*, *l'hipoeolio*, *l'hipofrigio*, *l'hipojonico*, e *l'hipodorico*, nel discendere. Ecco i quindici modi dell'antica musica da Alipio annoverati. Ma Aristosseno, secondo il testimonio di Euclide, non ne ammetteva che tredici, sopprimendo i due più alti, cioè *l'hipereolio*, *l'hiperlidio*. Tolomeo li ridusse a sette, cioè all'*hipodorico*, all'*hiprofrigio*, all'*hipolidio*, al *dorico*, al *frigio*, al *lidio*, ed al *mixolidio* od *hiperdorico*, volendo egli che tutti i modi racchiusi fossero nello spazio di un'ottava, in cui il *dorico* quasi occupar dovesse il centro. I principali di questi modi trassero il nome dai popoli, presso de' quali erano nati. I Dorj, per esempio, il medesimo canto eseguivano con un tuono più basso che i Frigj, e questi con un tuono più basso che i Lidj, e di là vennero le denominazioni di modi *dorico*, *frigio e lidio*. Essi aveano altresì relazione al genere di poesia, che porre voleasi in musica, alla specie dello strumento, su cui eseguirsi dovea il suono, al ritmo, alla cadenza e finalmente agli affetti che destare si voleano. E di fatto autorevoli scrittori affermano, che col modo *dorico* cantavansi le cose eroiche, col *lidio* le dogliose, e col *jonico* le liete e gioconde. Luciano attribuisce al modo *frigio* una forza d'esprimere l'ammirazione; ed Ari-

Varietà dei tuoni

stotele dice che il *frigio* e *l' hipofrigio* fortemente l'uman cuore concitavano (1). Non è però a credersi, ciò che alcuni eruditi avvisarono, che lecito non fosse il passare da un tuono all'altro nella medesima composizione o cantilena, giacchè quand'ancora fosse stata non impossibile cosa il trattener sempre la voce od il suono tra gli stessi strettissimi confini, troppo povera d'armonia riuscita sarebbe tale maniera di canto o di suono. La nostra asserzione viene confermata dal testimonio di Aristotele, il quale nel libro VIII. della Politica cap. VII., racconta che Filosseno essendosi proposto di comporre un ditirambo sul modo *dorico*, non potè in esso contenersi, ma senza avvedersene nel *frigio* trascorse. Nella Tavola 125, abbiamo riportato il sistema della musica antica pel genere *diatonico* sui modi *hipodorico* e *lidio*.

Inferiore per la mancanza delle figure

Inferiore alla nostra era la musica dei Greci anche per la mancanza delle figure atte ad esprimere il differente valore delle note. Le varie figure, ciascuna delle quali importa un doppio valore di tempo di quella che le vien dietro, e che da noi chiamansi *massima*, *lunga*, *breve*, *semibreve*, e procedendo *minima*, *semiminima*, *croma* e *biscroma*, trovate furono nel secolo XI., nel qual secolo ebbe pur origine il contrappunto. Nè i Greci mancavano soltanto di tali figure, ma altresì imperfettissimo era il lor metodo, o la loro *intavolatura*, con cui indicare in iscritto i suoni e le voci. Imperocchè là dove la musica moderna con nove soli caratteri indica non solo il ritmo o la durazione del suono, secondo la lor figura, ma ancora la qualità di ciascun suono, secondo il collocamento in cui trovasi la figura sulle cinque linee della medesima scala, o negli spazj fra esse linee compresi; le note dei Greci collocate tutte

e per l'intavolatura

(1) Alessandro Piccolomini (lib. IV. cap. 13 *della Instituzione morale*) distingue le differenti forme delle armonie, che presso nazioni differenti a' tempi suoi erano in uso, a similitudine e in conformità di quegli effetti antichi, che si narrano delle armonie *lidie*, *hipolidie*, *frigie e doriche*. E facendo tale distribuzione dice: *Quelle arie musicali, che s' usano in Lombardia accendono l' animo ad un certo ardire ed animosità, e quasi di furore il riempiono, e quasi a forza commovono tutta la persona ad esterior movimento. E per contrario l' arie Napoletane addolciscono l' animo, ed in parte effeminato e molle lo rendono. L' arie Francesi poi per essere veementi inacerbiscon la mente, e le Spagnuole la fanno mansueta. Le Toscane melodie a' temperati affetti infiammano i cuori altrui.*

sopra una medesima linea non esprimevano che la natura, o le qualità dei suoni. Tali figure o note erano le ventiquattro lettere dell'alfabeto Greco, intiere o mutilate, semplici, doppie od allungate, ed in questo lor vario stato, rivolte ora alla destra, ora alla sinistra, poste a rovescio, o stese orizzontalmente, chiuse od accentuate; senza punto annoverare gli accenti gravi ed acuti che pur figuravano in questa specie d'intavolatura (1). Ora sebbene le note originali non fossero che ventiquattro, pure dovendo esse servire alla varietà de' suoni o de' canti egualmente che dei modi, si venne colla moltiplice loro modificazione a costituirne un numero sì grande ch'era d'uopo lo studio di molti anni per apprenderne l'uso. Il signor Burette, e sulle orme di lui Rousseau e Duclos ne annoverano ben 1620. Ma il signor Barthelemy considerando che nell'epigonio ed in altre cetere le moltiplici corde erano accoppiate all'unisono, e quindi non oltrepassavano un certo limitato numero di suoni, siccome noi ancora abbiamo accennato, instituisce un diverso calcolo, da cui risultano 990 note, 495 per le voci, ed altrettante per gli strumenti: numero tuttavolta spaventoso. Non debb'essere perciò maraviglia che Platone, il quale non amava che i giovani troppo tempo occupassero nello studio della musica, loro nondimeno permettesse d'impiegare ben tre anni per apprenderne soltanto i primi elementi. Era dunque la musica dei Greci inferiore alla nostra per la mancanza delle figure atte ad esprimere il tempo, e per la imperfezione e difficoltà della loro intavolatura.

Note della musica Greca

La musica Greca mancante del contrappunto

Ma la più grande superiorità della moderna musica in paragone della Greca sembra che riporsi debba nel *contrappunto*, ossia nell'arte di congiungere diverse parti o diverse cantilene differenti le une dalle altre, in guisa però, che tutte siano ad un tempo stesso

(1) Veggasi Alipio coi dotti ed ingegnosi commentarj dell'infatigabile Meibomio. L'uso dell'alfabeto Greco nella musica continuò sino al secolo XI. in cui Guido d'Arezzo sostituì i punti alle lettere sopra diverse linee parallele, dai quali punti ebbero poi origine le moderne note. S. Gregorio ai caratteri Greci avea sostituite sette lettere latine, chiamate perciò Gregoriane cioè A, B, C, D, E, F, G, le quali si replicavano secondo il bisogno, e secondo l'accento de' canti, ora majuscole per l'ordine grave, ed ora minuscole per l'acuto, e si stendevano fino a quindici corde conforme al sistema Greco.

armoniche, e che quindi formino un sol tutto, cioè un sol concerto sommamente piacevole (1): arte nobilissima, che insieme combinando molte e diverse cantilene infonde al concerto una maravigliosa varietà, e l'animo e l'orecchio riempie di soavissimo inesplicabile diletto. Ora gli antichi scrittori di musica non solo non fanno mai alcuna menzione di tale artificioso modo di comporre, ma ci danno anzi non dubbj argomenti per credere ch'esso fosse loro totalmente ignoto (2). Aristosseno in fatti dice, che nessun effetto della musica comprendere si può, se non alla voce antecedente che già trascorse, e più non rimane che nella sola memoria, paragonando la voce che di presente si ascolta (3). E come mai avrebb'egli tutti riposti gli ef-

(1) La quistione, se gli antichi conoscessero il contrappunto, fu più volte e da celebri scrittori discussa. I più distinti partigiani del contrappunto dei Greci sono il Gafforio, lo Zarlino, Gio. Battista Doni, Isacco Vossio, Zaccheria Tevo, l'Abate Fraguier, l'Eximeno, e fra gli Inglesi lo Stillingfleet. Gli oppositori sono il Glareano, il Salinas, l'Artusi, il Bontempi, il Kirchero, il P. Martini, il P. Sacchi, Marpurgo, Wallis, Claudio Perrault, Burette, i PP. Bougeant e Du-Cerceau, e finalmente Rousseau, come può vedersi alla fine del suo ultimo articolo.

(2) Nei migliori trattati della Greca musica non si trova pure verun precetto intorno alla composizione a molte e diverse voci. Gli autori dopo d'averci nel loro preludio annunciato ch'eglino parlar vogliono di tutto ciò che alla musica appartiene, dividono generalmente la loro materia in sette capi; e trattano dei *suoni* nel primo, degl' *intervalli* nel secondo, dei *sistemi* nel terzo, dei *generi* nel quarto, dei *tuoni* nel quinto, *dei passaggi* nel sesto, e del *canto*, o della *melopea* nel settimo. Ecco a che tutta la lor arte si riduceva. Ora non è a presumersi ch'eglino ommetter volessero di parlare del *contrappunto*, parte importantissima, se conosciuto l'avessero. Il P. Bougeant (*Mémoires de Trevoux*, *Octob.* 1725) così ci fa opportunamente sentire la forza dell'argomento negativo, tratto dal silenzio degli antichi scrittori. *Dans l'état, où est aujourdui la musique, il est absolument impossibile d'en faire un traité exprès, sans parler des différents parties qui composent un concert des premiers et des second dessus, des haute-contre, des tailles, des basses, des accords, qu'il faut menager, de ceux, qu'il faut éviter, des cadences, des fugues, des imitations, en un mot des règles, des compositions à deux, à trois, et à quatre parties. On ne trouve rien de tout cela dans tous les traités, que les Grecs, et les Latins nous ont laissés sur la musique, quoique il nous y declarent qu'ils n'omettent rien sur cette matière.*

(3) Aristox. apud-Meibom. Lib. I. pag. 30: *ex duobus enim hisce musicae intellectus constat, sensu scilicet et memoria. Quandoquidem*

fetti della musica nelle successive consonanze piuttosto che nelle contemporanee, se conosciuto avesse il contrappunto? E non avrebb'egli parlato innanzi tutto del maraviglioso effetto che nasce dalla comparazione di più voci acute, gravi, celeri, lente, che ad un solo e medesimo tempo percuotono l'orecchio? Aristotele ne' suoi problemi della sezione XIX., che tutta alla musica appartiene, non parla d'altra maniera di canto che di quella all' *unisono*, nè d'altra consonanza che di quella dall' *ottava* derivante, sia nella contrapposizione delle voci, dai Greci appellata ἀντίφωνον, sia nel suono della *magade*, strumento che gran numero di corde conteneva, e sul quale, come da noi si pratica sull'arpa, stata sarebbe cosa facilissima il far uso delle moltiplici consonanze. Il filosofo va disputando sempre di cose minutissime e direm' anzi inutili, intorno al raddoppiamento delle voci all' *ottava*, intorno al *canto antifono* ed al *magadizare*; ma non mai passa a discorrere delle *terze* e delle *seste* continuate, non mai della triplice distinzione di moto *retto*, *obliquo e contrario*, non mai insomma di quegli elementi che il più semplice contrappunto costituiscono. Abbiam dunque ogni ragione di sospettare che le Greche composizioni fossero delle nostre meno armoniche, perchè del contrappunto mancanti (1).

sentire oportet, quod fit, memoria vero retinere, quod est factum. Alio modo ea, quae in musica fiunt, consequi non licet.

(1) I partigiani che accordano il contrappunto ai Greci, far sogliono fondamento sopra cinque luoghi degli antichi scrittori, l'uno di Longino nel Trattato del *sublime*; due di Marco Tullio, il primo de' quali nel *sogno di Scipione*, l'altro in un picciolo frammento del secondo libro della *Repubblica*; il quarto di Macrobio nel proemio de' *Saturnali*; finalmente il quinto di Platone, nel libro VII. delle leggi, sul qual luogo fu dall'Abate Fraguier pubblicata una dissertazione, che forse è la più grave ed erudita che scritta siasi finora a sostenimento del contrappunto nella musica Greca (Hist. de l'Acad. Tom. III. ove sono altresì le risposte del signor Burette). Noi dallo scopo nostro di troppo ci allontaneremmo, se trattenerci volessimo a disputare intorno a que' cinque luoghi, il cui vero senso non è punto favorevole agli anzidetti partigiani, siccome fra gli altri oppositori ha valorosamente dimostrato il P. Sacchi, a cui rimettiamo i nostri leggitori. Le ragioni del P. Sacchi, siccome a noi sembra, possono pur servire di risposta alla Dissertazione del signor di Rochefort intorno alla *sinfonia degli antichi*, che leggesi nella stessa storia dell'Accademia Francese Tom. XLI. pag. 361.

Concerto e sinfonia della musica Greca

Mentre però ci sembra non esserci valevoli argomenti, perchè debba concedersi il contrappunto alla musica Greca, non vogliamo con ciò ad essa negare ogni sorta di concerto o di sinfonia. I Greci ne aveano anzi di tre specie; quella cioè delle voci, quella degli strumenti, e quella delle voci dagli strumenti accompagnate. Di tutto ciò abbiamo sicure prove non negli autori soltanto, ma anche nei monumenti. Allorchè più voci, siccome avveniva ne' cori, facevano un concerto, il loro canto era od all'*unisono*, e chiamavasi *homofonia*, od all'*ottava*, ed anche alla *doppia ottava*, e dicevasi *antifonia*. Nulla più diremo dell' *homofonia*, cosa notissima, e che alcune difficoltà non inchiude. Quanto all' *antifonia*, ecco ciò che ne dice Aristotele nella già citata sezione XIX. de' problemi. *L' antifonia è la consonanza dell' ottava . . . . . essa risulta dall' unione della voce de' giovinetti con quella degli uomini, le quali voci sono fra di loro altrettanto distanti pel tuono, quanto la più alta corda del doppio tetracordo, o dell' octacordo lo è relativamente alla più bassa.* Questo filosofo nel problema XVI. della medesima sezione ricerca d' onde mai avvenga che l'antifonia è più piacevole che l' homofonia, ossia l' unisono, e ne dà la seguente ragione: cioè, *che nell' antifonia le voci si fanno intendere più distintamente, là dove allor ch' esse cantano all' unisono, avviene necessariamente che si confondano e che l' una l' altra ricopra.* Che il concerto poi si facesse anche alla doppia ottava può dedursi dalla proposizione del problema XXXIX. *Perchè mai* (dice il filosofo) *la doppia quinta e la doppia quarta cantar non si possono, ma vi si canta bensì la doppia ottava* (1)! Nè gli antichi, benchè del contrappunto ignari far po-

Homofonia

Antifonia

(1) Da alcune espressioni del medesimo filosofo nel Problema XVII. della stessa sezione XIX., sembra che il concerto di più voci all' ottava si esprimesse col vocabolo *μαγαδίζειν* preso dall' istrumento di musica detto *magadi*.

Dal già riferito luogo d' Orazio, Epod. IX. v. 5. Alcuni scrittori, e fra essi particolarmente Claudio Perrault, hanno congetturato che gli antichi oltre il concerto all' unisono, all' ottava ed alla doppia ottava conoscessero ancora il concerto alla *terza*, almeno sugli strumenti; ma non può con certezza affermarsi, che ai tempi di Aristotele fosse in uso tale maniera di concerto; giacchè egli a chiarissime note afferma, che la sola ottava poteva *magadizarsi* V. Burette, *Histoire*, ec. vol IV. pag 122 e seg.

tevano a meno di raddoppiare le voci cantando all' ottava; perciocchè cantando molti insieme e con voci differenti, alcune gravi, altre di molto acute, non potevano essi per la molta distanza unirsi all'unisono, e perciò costretti erano a congiugnersi all' ottava; dalla quale unione prodursi pur dovea una gradevole cantilena, all' unisono sostituendosi assai bene l' ottava. Ciò che detto abbiamo del concerto a più voci appartiene eziandio alla sinfonia od al concerto a più strumenti tanto dalle voci disgiunti, quanto a queste uniti nell' accompagnamento; e quindi è che gli strumenti ancora potevano insieme all' unisono od all' ottava accordarsi. Noi abbiam detto che anche nei monumenti s' incontrano siffatti generi di musicali concerti. E di fatto oltre gli esempi che vedere si possono nell' articolo sulle Danze, abbiamo una bellissima dipintura Ercolanense, nella quale è rappresentato un concerto a più voci ed a più strumenti (1). Que' chiarissimi accademici sono anzi d' avviso che sia ivi raffigurato il coro di un dramma e probabilmente d' una tragedia, e se non tutto il coro, almeno una parte di esso, cioè uno di que' *ternarj* o *gioghi*, di cui parlato abbiamo altrove. Sulle traccie di tale dipintura e di altri non dissimili argomenti ne' vasi Hamiltoniani fu imaginato il *Concerto* che presentiamo nella Tavola 126, composizione dell' illustre Pittore il signor Pelagio Palagi, altro de' nostri più benemeriti collaboratori.

Concerto a più strumenti

Forza degli unisoni

Nè di lieve effetto essere doveano sì fatti concerti. Imperocchè grandissima è la forza degli *unisoni* e nel dilettare e nel commovere; ciò che pur dee dirsi delle ottave, giacchè queste ancora nella moltitudine delle voci considerarsi vogliono come *unisoni*. E di fatto una moltitudine di voci, alcune simili, altre diverse, queste virili, quelle giovanili, altre disposte all' *ottava* più acuta, altre alla più grave, riempiono l' orecchio di un rimbombo sì armonioso, che non lascia desiderare gli ornamenti dell' arte più raffinata e lo scherzo delle moltiplici consonanze. L' effetto debb' esserne potente e di somma efficacia, perchè giusta Aristotele nel suo problema XXI. della citata sezione, quando molte voci idonee a ben cantare procedono all' unisono, è forza che *osservino i numeri*, cioè che procedano in esattissima battuta, ed è forza ancora che perfettamente intuonino, e che tutte insieme concordino.

(1) *Pitture ec.* Tom. IV. Tav. XLII.

Aggiungasi, che un gran corpo di voci unisone, che insieme un gran moto producono nell'aere, e che procedono con giusto tempo e tuono, dee fortemente nell'animo degli uditori imprimersi e quasi scuoterlo alla commozione per mezzo degli armonici tremori. Tale appunto essere dovea nella Greca musica l'effetto dei cori, soventemente numerosissimi, e tutti sempre all'unisono: ciò che noi pure congetturar possiamo dalla maestosa armonia del canto gregoriano, quando questo sia con belle e ben intonate voci eseguito, e del canto degli inni sacri e di altre devote preghiere, che talvolta nelle chiese si ascoltano, e finalmente da alcuni de' così detti *canoni* e da altre composizioni all'unisono, che spesso han luogo anche nelle teatrali composizioni.

La musica Greca era superiore alla nostra per la semplicità

Ma la musica de' Greci se alla nostra era inferiore sì per l'imperfezione degli strumenti, delle figure e delle note, e sì ancora per la mancanza del contrappunto, alcuni pregi nondimeno avea tutti suoi proprj e tali che in molte parti dar le debbono sovr'ogni altra una giusta preminenza. E primieramente per la sua stessa semplicità era dessa atta a movere gli affetti più di quello ch'esserlo soglia la moderna musica. Quanto più quest'arte amabilissima, perduta l'antica parsimonia, andò in traccia di nuovi vezzi e di non usati artificj, tanto più allontanossi dal vero suo scopo, che quello si è di muovere le passioni. « Ognuno (dice il P. Martini) ne può da sè stesso esser « giudice dal sentire la nostra musica, singolarmente la teatrale; « la quale quanto più s'avanza a ricercare nuovi artificj per dilet- « tare il senso, altrettanto perde di forza per movere la diversità « degli affetti nell'animo. E che ciò sia vero, scrive Briennio, *il* « *canto perfetto esser quello, che di armonia, di ritmo e di pro-* « *lazione è composto; cioè di acutezza e gravità, per ciò che spetta* « *all'armonia, di velocità e lentezza in quanto al ritmo; e di lun-* « *ghezza e brevità, rispetto alla prolazione* (1) ». Un singolar

(1) Martini, *Storia ec.* Tom. II. pag. 261. *Abbiamo* (dice il signor Colle nella già citata Dissert. pag. 14) *anche ai dì nostri certe sacre canzoni patetiche d'un'armonia semplice e scorrente, cantate a voce naturale, e senz' ajuto di strumenti, che hanno saputo le tante volte entrar nel cuore e spremer le lagrime ad un immenso popolo radunato, mentre la strepitosa artificiosissima musica dalle orchestre vede i suoi uditori astratti, è vero e pieni di maraviglia, ma quanto al cuore e all' effetto indifferenti d'ordinario ed insensibili.*

La musica Greca era superiore alla nostra per la lingua

pregio riceveva la musica Greca eziandio dalla propria lingua, che per sentimento di Fabio Quintiliano ad ogni altra sovrastava nella dilicatezza e soavità, negli accenti e nella pronunciazione; le quali cose quanto alla musica ed all'espressione degli affetti contribuiscano, non ci ha alcuno che lo ignori.

per la poesia

Ma più che per la lingua era la Greca musica superiore alla nostra per la superiorità della poesia, da cui le venivano somministrati gli argomenti. Le due sorelle non andavano mai disgiunte, ed a vicenda prestavansi le bellezze e le attrattive; ma la musica conoscendo quasi la superiorità ed i privilegi della primogenita ambiva di seguirla come ancella. Il canto perciò soggetto rigorosamente alle parole, veniva sostenuto ed abbellito da quella specie di strumento che più ad esso conveniva. Lo strumento, al dire di Plutarco, faceva sentire lo stesso suono che la voce, ed allorchè i canti od i suoni erano dalla danza accompagnati, questa dipingea fedelmente all'occhio l'affetto o l'immagine che da quegli all'occhio trasmettevasi (1). Imperocchè non è già a credersi che l'efficacia della musica specialmente dalle armoniche note dipenda; ma essa ritrarre dee la dolcezza e forza sua piuttosto dalla poetica composizione: quelle sono i colori; questa è il disegno, sopra cui dal compositore spargere si debbono avvedutamente i colori, cioè le armoniose note. « La parte « migliore del piacere (dice il P. Sacchi) che la musica porge a « chi l'ascolta, non è posta nella vicendevole proporzione, che le « sensibili note hanno infra loro, ma in quella più mirabile, che « le stesse note sensibili aver possono coll'intelligibile pensiero, « che si esprime dalle parole. Quindi avviene che la semplice mu« sica istrumentale cede di lunghissima mano alla vocale, cioè tanto « le cede, quanto è necessario, che ceda un bel simulacro ad un

(1) De' maravigliosi effetti che nella danza specialmente *pantomimica*, produrre si possono da una musica semplice, e con pochi e più semplici strumenti eseguita, ne abbiamo avuta a' dì nostri una non dubbia esperienza in alcuni balli del defunto e celeberrimo Salvatore Viganò. La sola vibrazione acuta o grave d'uno strumento accompagnata dagli atteggiamenti del corpo, dai gesti e specialmente dalla vivissima espressione del volto dell'impareggiabile attrice la signora Antonia Pallerini ci fece nella Mirra, nell'Otello e nella Vestale abbrividire e fremere assai più di quello che fatto avrebbe la sola poesia, o l'espressione di una musica moltiplice, frastagliata, o troppo artificiale.

« corpo vivo, perchè lo scultore, qualunque sia l'eccellenza del-
« l'arte sua, può ben dare alla sua opera le più esatte misure o
« proporzioni, di cui l'occhio si diletta, ma non può aggiungere
« ad essa quello splendore e quel brio, il quale nei volti vivi ri-
« donda dalla virtù ed efficacia dello spirito che gli anima . . . .
« Importa adunque assaissimo alla perfezione del canto il soggetto,
« che al canto è sottoposto; e pessimi giudici sono della musica
« quelli, che dell'eccellenza delle parole e della corrispondenza
« delle note colla loro significazione niente curano (1) ». Ora che
la poesia dei Greci superasse di gran lunga quella di qual si voglia
altra nazione sì per la varietà dei generi e dei metri, e sì ancora
per l'armonia dei versi, è cosa sì manifesta, che noi ci abuse-
remmo della pazienza dei leggitori se intertenerci volessimo a di-
mostrarla. Aggiugneremo bensì che ben anche la sola diversa indole
o misura dei piedi nel verso contribuir dovea grandemente a ren-
dere espressiva ed efficace la musica; perciocchè ogni piede, o sem-
plice o composto ch'esso fosse, aveva la sua particolare e propria
attività ad eccitare un affetto piuttosto che l'altro (2). Così il *pir-
ricchio* ed il *tribachio* erano atti ad esprimere i moti leggieri o
volubili; lo *spondeo* ed il *molosso* i moti gravi e tardi; il *jambo* e
l'anapesto i moti veementi e guerreschi; il *datilò* i moti ilari e
giocondi. Del qual pregio mancando la nostra poesia, essa non può,
o per un'inveterata e perversa consuetudine non suole alla musica
prestarsi che con versi brevi e di monotono ritmo, e con brevis-
simi componimenti, che il nome hanno di *ariette*, nelle quali la mu-
sica non può tutte le sue forze dispiegare. E di fatto lo svantaggio
della brevità di tali componimenti fu ottimamente anche dai nostri
compositori inteso (3). Quindi si fanno essi ad ampliar le *ariette*

(1) Sacchi, *ibid.* pag. 86.

(2) *Isacc. Vossius, de Poem. Cantu*, pag. 3. *Aristid. Quintilian. de Musica*, Lib. I. *apud Meibom.*

(3) Leggasi a questo proposito la lettera del signor Giuseppe Carpani al Direttore della Biblioteca Italiana. L'autore fassi a declamare contra la mancanza dei così detti *recitativi obbligati* nelle moderne opere Italiane. E ben con ragione, perciocchè i *recitativi* composti di *endecasillabi*, cioè di versi della più grande dimensione, interrotti qua e colà dai settenarj, offrono al compositore della musica un maggiore e più naturale sviluppamento dell'azione e degli affetti. *E di fatto* (così egli si

col ripetere le parole sino alla sazietà, o col trattenersi in ciascuna lungamente con artificiosi e strani andirivieni di voce: rimedio peggior del male; giacchè sconciasi per tal modo il ritmo poetico; e le parole irragionevolmente replicate nulla più significano, e lasciano ogni affetto languire (1). Sembra pertanto che la Greca musica fosse della

esprime) *quale interesse potrà destare un dramma, da cui eliminandosi il recitativo, l' azione non ha campo mercè del dialogo di svilupparsi, di crescere e prendere fuoco? Egli è nel recitativo che sta la vita, l' anima, l' essenza del dramma. Le arie, i duetti, i pezzi a più voci non sono che i trasporti, le smanie, gli sfoghi della passione portata all' eccesso; ora chi renderà naturale, energico, opportuno, efficace cotesto scoppio, laddove passione non iscorgendosi non può essere sentimento?*

(1) I nostri leggitori chiedere qui potrebbero con ragione, *perchè mai la musica nostra non è altrettanto efficace, la quale,* (come noi stessi abbiamo accennato) *non solo ha la medesima natura della musica dei Greci, ma molte perfezioni e molti ornamenti che quella non avea.* A tale quistione risponde acconciamente il P. Sacchi, pag. 135. « Le ragioni della differenza (dice egli) assai chiaramente appariscono « in ciò, che è detto dell' uso, che i Greci erano soliti fare dell' arte « loro. Ma s' egli giova qui ripeterne le principali dirò, che la prima è « il difetto delle poesie, che oggi da noi si cantano, le quali non sono, « come saria mestieri, nè di grave argomento, nè di estensione bastevole. « Di qui primieramente viene, che l' animo degli ascoltatori non molto « attende, o attendendo non si riscalda punto, e per conseguente non « può mai apparire, quanto possente sia la cospirazione de' modi interni, « che nella parte intellettiva si destano, colla impressione materiale, che « altri ascoltando riceve al di fuori nella sensitiva. Appresso la seconda « cagione si è la imperfezione delle musiche composizioni istesse: il loro « stile di soverchio carico e frastagliato, i pensieri non acconci, la pro- « gressione non costante. Le più celebri composizioni, ch' oggi si ascol- « tano, simili sono generalmente alle pitture de' Cinesi, vaghissime a ve- « dere per la vivacità delle tinte e i lucidi tratti d' oro e d' argento, che « le fregiano, ma prive in tutto dell' arte del disegno, e della distribu- « zione opportuna delle ombre e dei lumi; laonde la più bella di esse « cede di lunga mano ad un semplice abbozzo fatto coll' amatita da uno « de' nostri pittori, ed a qualunque mediocre lavoro di bulino. Nell' istesso « modo queste nostre moderne composizioni tanto belle e pregevoli per « la moltiplicità delle parti, che insieme giuocano, e per la varietà e dol- « cezza della sinfonia, che le accompagna, obbligate sono di cedere ai « semplici unisoni degli antichi, e gli effetti che quelli producevano, non « producono, perchè l' unità del pensiero e le altre sottili avvertenze, « che i Greci scrivendo osservavano, non vi si osservano ».

nostra più pregiabile per la semplicità delle cantilene e delle composizioni, per la forza degli unisoni, per l'espressione degli affetti, pel canto e per la poesia che ne formava il soggetto e la base (1).

Decadenza della musica Greca

Ma per quelle fatali vicende, a cui vanno soggette le arti e le discipline tutte, anche la musica venne appresso ai Greci perdendo quel suo carattere semplice, grave e maestoso. Col depravarsi dei costumi essa ancora si avvilì, si corruppe. Tale cangiamento debbesi all'introduzione dei ditirambi, genere di poesia il più licenzioso nell'espressione, nel ritmo e nei sentimenti, e debbesi più ancora alla depravazione dei teatri, dove la musica, abbandonato il primiero e virtuoso suo scopo, si rivolse tutta al vizio, alla mollezza, facendosi vilissima ancella del capriccio e d'una poesia effeminata e volgare, dopo d'essersi divisa dall'antica ch'era tutta divina. E già Aristotele fin da'suoi tempi lagnavasi che i musici non più avessero per iscopo la gloria, ma il vilissimo guadagno, a cui pervenivano non l'animo commovendo, ma solleticando l'orecchio: *perchè* (dice egli) *chi l'adopera, non vi si sforzi dentro per fine alcun virtuoso, ma per dar piacere a chi ode, e che questo piacere ancora vilmente vi si faccia: però affermiamo noi tali esercizj non essere da uomini liberi, ma da servili e da artefici. E la ragione è che'l segno non ci è buono, dov'eglino hanno indiritta la mira; perchè gli spettatori, essendo uomini vili sogliono volere varietà di musiche; e perciò gli artefici musicali, che intorno ad essi s'affaticano, fanno somiglianti loro stessi e le loro persone* (2). La musica scosso ch'ebbe una volta il giogo della

(1) Mentre accordiamo gli anzidetti pregi alla musica Greca, non intendiamo perciò di affermare che la nostra ne sia sempre del tutto priva. Tra le moderne composizioni, alcune anzi ce ne sono mirabilissime anche per la semplicità delle cantilene e per l'espressione degli affetti. Tali sono fra le altre le opere dei Cimarosi, dei Paesielli, dei Weigl, e di tanti altri insignissimi maestri, che seguendo appunto le orme degli antichi ottennero coll'arte loro i più maravigliosi effetti.

(2) *Polit.* Lib. VIII cap. VI. Di ciò lagnavasi anche Platone Questo filosofo tra le cause del decadimento della musica pone altresì il depravato giudizio degli spettatori, che di troppo alle novità ed alle ricercatezze applaudivano. *Stabilite anticamente* (così egli si esprime nel II. delle leggi) *tutte le norme riguardo alla musica, non era lecito ad alcuno il contravvenirvi. L'autorità poi di decidere, giudicare e punire gl'inobbedienti non si concedeva, com'ora alle fischiate od agli sciocchi*

poesia, si fece a correre in traccia di nuove scoperte, di sconosciuti accordi, d'inflessioni ardimentose, ma il più delle volte prive di melodia. Le leggi del ritmo furono totalmente violate. I musici compiacevansi di trattenere a lungo la voce in una medesima sillaba cui percoteano con più suoni (1); affettazione ridicola e bizzarra, ma niente nuova anche nei nostri cantori. All'aspetto di tanti e sì rapidi cangiamenti il comico Anassila, siccome riferisce Ateneo, ebbe a dire, che la musica al pari della Libia ogni anno nuovi mostri riproducea.

Musica dei Greci moderni.

La musica dei Greci antica pochissimo nota

Noi abbiamo fin qui ragionato intorno alla musica degli antichi Greci raccogliendo ciò che fatto ci venne di ritrovare ne' monumenti e nei più accreditati scrittori. Ma ben alieni dall'arrogarci il dritto di proferir giudizio in cose, sulle quali hanno ampiamente disputato tanti uomini eruditi (e ciò vogliam detto specialmente della parte che alla teoria appartiene) abbiam creduto meglio di riporre ogni nostra sollecitudine nel discernere le cose dubbie dalle probabili, le false dalle vere. Molto però, siccome a noi sembra, tuttavia rimane ad operarsi, nè forse accaderà giammai che tutte vengano sgomberate le tenebre nelle quali trovasi tuttora avvolta la musica dei Greci. « La lontananza dei tempi (dice un chiarissimo scrittore) e l'oscurità dei segni che presso gli antichi servivano ad esprimere i suoni, non lasciano luogo che alle congetture, od alle presunzioni. Ma se ardua cosa è il pronunziare un giudizio sicuro ed esatto; giova tuttavolta il conoscere intorno a questa materia le diverse opinioni degli uomini dotti, onde porci per lo meno in istato di scegliere le opinioni più probabili e più gravi ».

Musica della chiesa Greca

La musica Greca col cadere della Greca nazione, divenuta essa ancora schiava dei Romani tutta si prostituì alla voluttà, al lusso,

schiamazzi della moltitudine, nè quella all'opposto di approvare o lodare, all'applauso della romorosa turba, ma alle persone più distinte per sapere e virtù, ascoltandosi il componimento sino al fine con silenzio e quiete. Che mai avrebbe detto Platone, se gli fosse avvenuto di trovarsi presente agli schiamazzi del nostro gran teatro?

(1) *Aristoph. in Ran.* v. 1349, 1390. *Scholiast. ibid.*

ai capricci di que' formidabili signori del mondo, senza però cangiare gli antichi sistemi, quanto ai ritmi, ai tuoni ed alla *melopea*. Da quell'epoca sarebbe d'uopo rintracciarla nella chiesa d'oriente, dove rifuggitasi col sorgere del Cristianesimo uniformossi alla gravità della sacrosanta religione del vero Iddio. Leggiamo di fatto in S. Atanasio che sino dal secolo IV. già il canto armonico era in uso nella salmodia della chiesa di Alessandria. Di tal maniera di canto formarci possiamo un'idea da ciò che sta scritto in un'operetta del martire e Vescovo Metodio intitolata *Del Convivio delle dieci vergini*, dove leggesi che Tecla stando dignitosamente nel mezzo delle altre vergini fecesi a cantare, e che queste pur col canto rispondevano ὑπακοὴν, cioè in consonanza, secondo le norme da lei prescritte, quasi formando un coro. E non nelle città soltanto, ma anche nei più remoti eremi avea penetrato tal foggia di musica, colla quale i celeberrimi solitarj d'oriente accompagnavano gli inni e le preghiere. Abbiamo anzi un notabilissimo luogo di S. Giovanni Crisostomo nell'omilia LXVIII., dove il santo instituendo un paragone tra il sacro concento de' monaci ed il profano e lubrico, che avea luogo specialmente ne' teatri, così si esprime: *Tanta differenza noi troveremo fra l'uno e l'altro concento, quanta fra gli Angeli che in Cielo cantano e di soave armonia le sfere riempiono, ed i cani e i porci, che ululano e grugniscono nel fango . . . . . Per l'incomposta bocca di coloro sonano le tibie; ed un ingrato aspetto ci si presenta delle lor gonfiate gote e dei nervi stiracchiati: ma quivi risuona la grazia dello Spirito, che invece della tibia, della cetera e della siringa fa uso delle voci dei Santi. Anzi noi colle parole descrivere non potremmo bastevolmente quella soavità ad uomini addetti al fango ed all'opere terrene. Laonde io vorrei colà addurre alcuno di que' forsennati, onde vedesse quel coro di Santi, nè allora io d'uopo avrei di parole.* Ma secondo la testimonianza di Pambone, monaco Egiziano del secolo IV. sembra che non pochi abusi ed eccessi già introdotti si fossero nel canto della chiesa Greca; perciocchè egli fassi a declamare contra le modulazioni dell'ufficiatura del tempio di S. Marco di Alessandria, chiamandole profane e proprie dei Gentili (1). Quindi è che i Santi Padri nulla tralasciarono per restituire all'antica disciplina il canto

Abusi intro-dotti

(1) *Geronticon S. Pambonis, Abbatis Nitriae. Apud Gerbertum* Tom I. *sub initio*.

degli inni sacri (1). Gli scrittori ecclesiastici parlano altresì d'una riforma da S. Giovanni Damasceno introdotta nel canto della chiesa d'oriente nel secolo VIII. Dopo di esso troviamo rammentato il monaco Giovanni Mauropo, che fu poi Vescovo, e che varj inni compose specialmente in onore della Vergine; ne' quali inni tentato avea di richiamare il canto ecclesiastico all'antica gravità e purezza. Zonara però ci assicura che non mai introdotti furono gli strumenti nella chiesa Greca; ciò che intendersi dee delle cetere e delle tibie, giacchè sino dal IV. secolo, vale a dire a' tempi dell'Imperatore Giuliano, troviamo rammentato l'uso degli organi nelle chiese di oriente (2). Ma dalla descrizione che ne abbiamo in Cassiodoro ed in altri autorevoli scrittori, è d'uopo congetturare che tali strumenti fossero bensì *pneumatici*, od a *mantice*, ma semplicissimi, ad un sol registro, e simili probabilmente a quella specie di piccioli organi caduti ora in dimenticanza, e che furono per lungo tempo in uso nelle chiese e nelle scuole sotto il nome di *Regali*. Finalmente i Greci col deplorabile scisma segregatisi dalla chiesa Cattolica si divisero in più sette, ciascuna delle quali adottò una particolare maniera di canto e di ufficiatura. Noi crediamo che questi pochi cenni bastar possano, perchè i nostri leggitori abbiano, direm

Organi

(1) *Instituta Patrum de modo psallendi, sive cantandi. Ex MSS. codice San-Gallensi apud Thomasium*, Opp. Tom. IV. pag. 353.

(2) Veggasi Du-Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, alla parola *Organum*. Sembra che l'organo non fosse conosciuto nella chiesa Latina prima dell'ottavo secolo. È fama, che il Greco Imperatore Constantino Copronimo ne abbia per la prima volta mandato uno a Pipino Re di Francia. Ma Eginardo, il quale negli *Annali* di Pipino (anno 757) parla di quest'avvenimento, usa del plurale *organa*, lo che potrebbe intendersi non dell'organo propriamente detto, ma di altri strumenti. Di tale introduzione nelle chiese Latine parlasi più chiaramente dagli scrittori delle cose di Carlo Magno. Valfrido Strabone ne descrive uno che già nel nono secolo sussisteva nella chiesa di Aquisgrana, ed aggiugne che la dolcezza del suono di un tal organo fu causa della morte di una donna. Zarlino ne' suoi *Supplimenti musicali* (lib. VIII pag. 290) dopo d'aver parlato degli organi degli antichi, dice essere opinione di alcuni scrittori, che l'uso dell'organo pneumatico dalla Grecia passato sia nell'Ungheria, e di là nella Germania, e particolarmente nella Baviera, dove uno se ne conservava nella cattedrale di Monaco coi tubi costrutti di busso di un sol pezzo, di forma cilindrica, e della grandezza dei tubi metallici degli organi nostri.

quasi, una traccia delle rivoluzioni, a cui andò soggetta la musica nella chiesa Greca. Chi amasse di dottamente ed a lungo intertenersi nella presente discussione potrà consultare Martino Gerberto, che trattò di questa materia con grande erudizione, e che tutti raccolse i più accreditati autori, che scrissero della musica sacra (1).

Musica dei Greci odierni

Passando ora a favellare degli odierni Greci e della loro musica, pochissime cose ci rimangono ad esporre. Essi amano quest'arte forse con quel medesimo ardore, con cui era dai loro avi amata. La Grecia ha tuttora i suoi Anfioni, le sue Muse, i suoi Anacreonti, e vanta ancora le antiche maraviglie di quest'arte. Sotto il regno del crudele Amuratto IV. un Greco a morte dannato potè colla dolcezza della sua lira commovere il cuore del Sultano sì altamente che all'istante ne ottenne la grazia. Un Cipriotto che veleggiava pel mar Nero, e che assiso sulla poppa della propria navicella andava sonando la lira, nel passare che fece sotto una finestra del palagio del famoso Visir Ibrahim Pacha, attrasse l'attenzione della Sultana in guisa, ch'ella fattolo a sè chiamare volle che alla presenza sua sonasse, e quindi congedollo di favori e di doni ricolmo (2). I banchetti de'Greci moderni, per poco che siano dalla gioja animati, non terminano giammai senza alcune canzoni, che ci rammentano gli *Scolj* (3) degli antichi, e che sfavillano di non poche scintille di quel fuoco, che un giorno ardeva vivissimo nel cuore d'Anacreonte e di Safo.

Loro strumenti

La cetera e la lira sono tuttora i più cari strumenti de'Greci. Essi il più delle volte cantano e sonano ad un tempo. La loro lira ha molta somiglianza con quella che da Virgilio, nel VI. dell'Eneide, viene ad Orfeo attribuita. Essi ne traggono il suono arpeggiando colle

(1) *De cantu et musica sacra, a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, typis San-Blasianis*, 1774, 2 vol. in 4.° fig.° *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti etc. ibid.* 1784, vol. 3 in 4.°

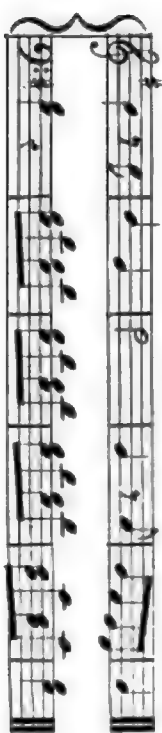
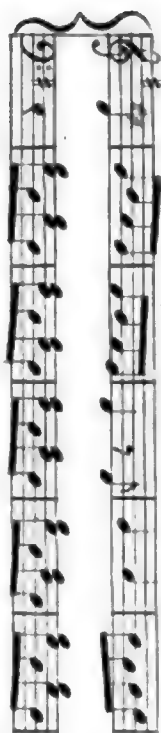
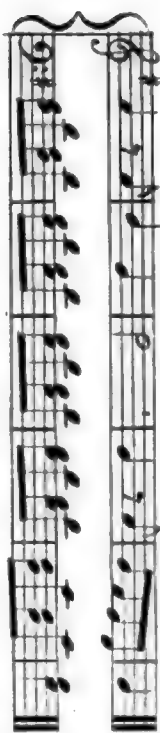
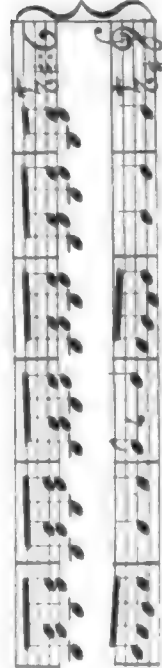
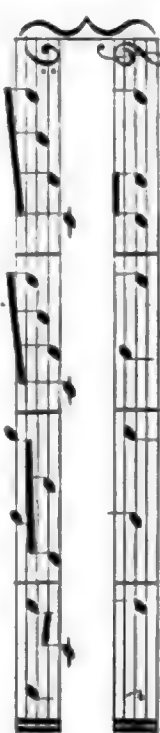
(2) Cantimir., *Histoire de l'Emp. Ottom.* Tom. III. pag 97 e 101.

(3) Secondo Ateneo, *lib. XV. cap.* 15, e Plutarco, *Sympos. lib. I. Quaest I.*, chiamavansi *Scolj* certi piccioli componimenti poetici che dagli antichi Greci cantavansi ne'banchetti, o da tutti i convitati insieme, od in giro dall'uno dopo l'altro, od anche da que'soli che erano per dignità più illustri, o nella musica più valenti. Plutarco dice che tali canzoni furono dette *Scolj*, perchè non erano sì facili a cantarsi, nè da tutti si potevano agevolmente eseguire.

dita, oppur anche sulle corde scorrendo con un archetto che loro tien luogo dell'antico plettro (1). Il pastore si diletta della cornamusa egualmente che della tibia e della lira. Ma ora i Greci non si danno giammai alla musica al segno di farne il precipuo loro trattenimento: essi non la coltivano che come amatori o dilettanti; e questa è forse la ragione, per la quale la musica è presso di loro ben lontana da quella perfezione a cui giunta era presso i lor maggiori. I Greci al paro dei Turchi ne ignorano totalmente la teoria, paghi di apprendere a memoria le arie delle canzoni e gli accompagnamenti del suono, e di ripetere talvolta le cantilene, che hanno dagli Italiani apprese. Coloro che sono a tanta abilità pervenuti di poter inventare qualche aria nuova, durano grandissima fatica per farla altrui apprendere; perciocchè non hanno altro metodo per lo studio della musica che quello di ripetere le arie o le cantilene in fino a che siansi nella memoria impresse. È cosa difficile l'incontrare fra essi alcuno che sappia notare o scrivere un'aria; e se pure alcuno se ne incontra di tanta abilità fornito, il suo metodo non è che tutto di sua propria invenzione, e quindi non è che da lui solo inteso. Allorch'eglino fanno un concerto di più voci o strumenti, eseguiscono tutti la medesima parte, giacchè, trattone l'accompagnamento del basso, non conoscono le altre armonie risultanti dalla diversità delle voci e degli strumenti. Non usano nè le note della musica moderna, nè le lettere dell'alfabeto proprie dell'antica; ma soventemente servonsi degli accenti: metodo imperfettissimo, che indicare non può la durata di ciascuna nota, ma che serve soltanto ad accennarne la posizione sulla *gamma* o sulla scala. I Greci stessi perciò confessano d'aver perduto il *ritmo*, o la misura della musica, e non negano che ciò, cui ora danno il nome di *ritmo*, altra cosa non sia che il movimento della melodia. Nel viaggio di Guys, forse il più classico che sin ora fatto siasi nella Grecia, s'incontrano diverse canzoni ed arie ridotte alle note della musica Europea, ed alcune se ne trovano pure nel recentis-

Loro [illegible]

(1) Guys, *Voy. litterair. de la Grèce etc.* Tom. I. lettr. X. Presso i Greci moderni troviamo in uso anche la vivuola, i cembali ed i timpani. La loro lira ha il ventre, ossia *l'echeion* assai picciolo in confronto del collo che suol essere lunghissimo: essa è quasi simile allo strumento detto *colascione* dal Bonanni, *Gab. armon.* Tav. LV.

MUSICA GRECA

simo e magnifico viaggio di *Hobhouse*, da cui appunto è tratta l'*aria* che presentiamo nella Tavola 127 (1).

SCULTURA.

Prima origine della scultura

I tentativi degli uomini onde rappresentare la propria immagine, furono fatti prima sul legno, poscia sul sasso. Ma le più antiche immagini non erano che segni, direm quasi, di convenzione: picciole colonne, ceppi, are o sassi quadrati (2). Il simulacro di Minerva che anticamente conservavasi nell'Acropoli, non consisteva che in un palo, o legno informe (3). Quale distanza fra quel tronco grossolano, ed il simulacro che di quella medesima Diva fu costrutto da Fidia e collocato nel Partenone, e che, al dire di Massimo Tirio, non era in alcuna parte ai versi Omerici inferiore? Su tali colonne o masse vennero quindi collocate certe pietre rotonde, le quali rozzamente figuravano la testa di quella persona, che con sì fatto simulacro volevasi rappresentare: due altre pietre collocate nelle parti inferiori ne rappresentavano i piedi; e quando collo scorrere dei tempi per indicar le braccia vi furono attaccati due pezzi di legno che pendevano lungo i lati, si ebbe se non la vera forma del corpo umano, almeno una massa che in qualche maniera lo

(1) Intorno alla musica dei Greci moderni possono, oltre le citate opere di Guys e di Hobhouse, consultarsi il Millin, *Dictionn. des Beaux Arts*, Tom. II. pag. 523, il Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Tom. I. pag 216, lo Zialowsky, *Delineatio Ecclesiae orientalis Grecae*, colle note del Gundling, ed il Viaggio di Pouqueville, seconda edizione, vol. IV.

(2) V. *Religione de' Greci*, pag. 334.

(3) *Sine effigie rudis palus et informe lignum* Tertull. *adv. gentes*. Di simile forma era anche l'antica Cibele, di cui parla T. Livio 29, 11. V. ancora *Fragm. Epigr. Callim. cur. Bentleo*, N.° 105.

esprimeva. Mercè del contorno della colonna che pendeva sulle pietre rappresentanti i piedi venne pure ad esprimersi una leggera immagine dei vestimenti: alcune linee parallele, tagliate a guisa delle scanalature lungo il vivo della colonna, bastarono perchè fosse indicata almeno l'intenzione di tracciarvi le pieghe. Tale fra le altre si presenta tuttora la statua di Giunone Lucina nella villa Mattei in Roma. Que' primi artefici andavano per tal modo co' loro rozzi scalpelli preparando l'origine della scultura, di cui erano quasi un abbozzo od un germe sì fatte opere grossolane: simili appunto a que' rustici cantori, che precedettero Tespi, i cui inni e balli in onore del Dio delle vendemmie somministrarono l'idea della tragedia, che venne da Eschilo ingentilita, e da Euripide e da Sofocle perfezionata. Tali monumenti dicevansi *ermi*, cioè *grandi pietre*, e cotal nome fu conservato anche nelle opere che ad imitazione degli antichi ermi fatte furono dopo che la scultura giunta era alla sua perfezione (1). E forse, al

Ermi

(1) Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek etc. Antiquitys*, Tom. I. pag. 126. Quest' autore è d'avviso che non siasi da principio conosciuta alcuna determinata proporzione nelle dimensioni degli ermi, e che quindi l'artefice che nel progredire de' tempi misurando il piede d'un uomo, ed osservando che questo era presocchè la sesta parte dell'umana statura, diede al termine od agli ermi sei volte la lunghezza del piede che si presumeva essere proprio dell'uomo cui volevasi rappresentare, fu realmente quegli che fe' nascere l'arte; e che la scultura perciò non potè appellarsi un'arte se non quando conobbe almeno all'ingrosso le proporzioni della natura, cui intendeva d'imitare.

Gli Etimologisti fanno derivare il vocabolo *erme* od *erma* dal verbo *εἴρειν*, *annunciare*, *indicare*, forse perchè tali pietre quadrate servirono anche d'indizio o termine nelle vie, ne' campi, nelle piazze ed in altri al fatti luoghi. *Hermes, viator est calcans et terens itinera*, dice Franc. Jun *in Elog. Ling. Hebr.* Quindi è che con tal nome fu specialmente indicato Mercurio; perchè questo Nume (essendo a lui attribuita in particolar modo l'eloquenza) veniva secondo Suida, rappresentato sotto la forma di statue quadrate o cubiche per indicare che la verità, unico scopo dell'eloquenza, è sempre a sè stessa somigliante da qualsivoglia lato si riguardi Secondo Macrobio, e lo stesso Suida, ed altri, gli *ermi* co' quali originalmente si rappresentava Mercurio devono forse la loro forma a qualche mistica allusione. Servio è d'avviso ch'essi traggano la loro origine dall'essere state a Mercurio, mentre dormiva, recise le mani e i piedi. Il Guasco (*De l'usage des statues etc.*) crede che in seguito gli *ermi* prendessero quasi la figura delle mummie Egizie. V. Winkelmann, *Storia ec.* Vol. I. pag. 8 e seg. ediz. di Roma.

dire del chiarissimo Agincourt, cosa più convenevole sarebbe il considerare que' monumenti meno come tentativi dell'arte, che come simboli grossolani adoperati da quasi tutti i popoli per conservare la memoria di un avvenimento, per esprimere un essere divino, e finalmente per rappresentare una qualsivoglia idea prima dell'invenzione delle arti stesse ed anche della scultura propriamente detta. Col progresso dei tempi l'arte cominciò a porre una testa su tali colonne o pietre; poscia tracciovvi i caratteri del sesso, e più tardi ancora vi aggiunse i piedi ed una parte delle gambe. Di sì fatta specie erano gli ermi di Minerva, che Attico dalla Grecia trasmessi avea a Cicerone (1). Hancarville parla del frammento di uno di tali antichi ermi, che da Venezia fu trasportato in Inghilterra: la testa, ch'era mutilata, avea gli occhi chiusi; i capelli vi erano appena indicati con semplici linee, ed in simile guisa vedevasi pure tracciato il sesso virile: sui lati vi si scorgeva scolpito un *alpha* della più antica forma, ed un *sigma* rovesciato e simile a quei che si veggono nelle medaglie d'argento di Posidonia; le quali due lettere sono certamente l'avanzo dell'iscrizione che annunziava la Deità dall'erme rappresentata. Quest'antichissimo metodo d'indicare il Nume con iscrizioni scolpite sui lati dell'erme passò quindi sulle gambe, sulle coscie ed anche sui fianchi delle statue, e continuò pure ne' bei tempi dell'arte; poichè leggiamo che Mirone, il quale vivea nell'Olimpiade LXXXVI., aveva incise alcune lettere d'argento sull'Apolline da lui fatto per Agrigento.

Progressi della scultura

Gli anzidetti abbozzi bastarono perchè il Genio della Grecia innalzasse l'arte alla sublimità. Esso coi progredire de' civili costumi, mercè di tutte quelle felici circostanze, delle quali abbiam altrove ragionato, cangiò le pietre in uomini, in eroi, in Iddii, che col loro aspetto eccitavano maraviglia e venerazione. Nè però negare vogliamo che i primi sforzi dei Greci sì nella scultura, che nella pittura stati sieno, direm quasi, provocati dalle comunicazioni, ch'essi ebbero coi popoli già inciviliti, siccome erano i Fenicj e gli Egizj: ma eglino soli, quasi dalla stessa natura destinati a stabilire le giuste proporzioni dell'arte, ed a presentare i veri archetipi del bello, corsero coraggiosi alla meta; mentre quegli altri due popoli,

(1) Gli Ateniesi, secondo Pausania (lib. IV. cap. 33), pei primi diedero agli *ermi* le forme quadrate. Cicerone (*ad Atticum lib. I. epist.* 8) parla di alcuni ermi colle teste di bronzo collocati su pezzi di marmo pentelico.

giunti ad un terzo del cammino s'arrestarono senza punto tentar di vincere ciò che nell'arte sembrava più difficile a superarsi (1). Questa fortunata metamorfosi della scultura debbesi specialmente agli Ateniesi. Essi non già da spregevoli principj (così si esprime Giustino) come gli altri popoli, alle cose sublimi s'innalzarono (2). « Se non dal cervello di Giove (dice opportunamente il signor Agincourt) per lo meno da quello de' Greci usci Minerva tutt'armata, non già della lancia e dello scudo, ma del compasso e del pennello; o per parlare senza finzione, se le belle arti nella Grecia giacquero per qualche tempo in quello stato d'infanzia, che in ogni paese fu il primo retaggio delle umane invenzioni, tra' Greci monumenti a noi pervenuti non ci ha opera alcuna che porti l'impronto di un'epoca sì fatta ». È cosa inutile pertanto il volere in oggi rintracciare le orme di un'origine oscura; e cosa vanissima sarebbe ancora il riportarsi all'età di Dedalo, a'suoi automi, a'suoi mobili simulacri, ed alle sue maravigliose e tanto decantate invenzioni, epoca dell'arte ai secoli mitici contemporanea, e perciò d'ogni genere di favole ingombra. Crediamo quindi maggior pregio dell'opera il passare direttamente a que' tempi famosi, in cui i Greci già superato aveano ogni ostacolo, e di cui abbiamo e monumenti e memorie certe (3).

Epoche della Greca scultura

Noi ci asterremo ancora dall'esporre la storia della scultura e dall'enumerare i grandi artefici, cui essa andò della sua gloria debitrice; ma ad un tempo crediamo necessario di accennarne l'epoche più importanti, quelle cioè, in cui avvennero i più notabili cangiamenti nel carattere dell'arte: nella quale ricerca anzi che ingolfarci nell'opere di Plinio, di Winkelmann e di altri insigni scrittori non faremo che seguire le traccie di Agincourt, e quasi

Prima epoca

trascriverne i sensi (4). La prima epoca pertanto è quella degli scul-

(1) Leggasi il bellissimo parallelo che tra la scultura dei Greci, e quella de' Feniej viene stabilito dal signor Agincourt, *Sculpture, Introduction*, pag. 7.

(2) *Non, ut caeterae gentes, a sordidis initiis ad summa crevere.* Justin. *Histor.* Lib. II cap. 6.

(3) Intorno allo stato dell'arte, e specialmente del *cesellare* a' tempi di Omero, veggasi la descrizione dello scudo d'Achille. *Milizia de' Greci*, pag. 262.

(4) V. *Sculpt. Introduction*, pag. 11 e segg.

tori Egia ed Agelada (1). Questi furono contemporanei di Pisistrato, segnarono un nuovo cammino nella pratica dell'arte, e tentarono d'aggiugnere la scelta e la grazia delle forme alla materiale esattezza, donde nessuno prima di essi osato avea dipartirsi nelle rappresentazioni del corpo umano. L'uno trasmise i proprj ritrovamenti a Fidia, l'altro a Policleto. Ma questi ben tosto si accorsero che i loro maestri sforzati eransi di perfezionare lo stile dell'antica scuola al lume incerto di norme fittizie e spesso anche a detrimento della verità. Eglino dunque rintracciarono i mezzi, onde accostarsi alla natura e creare uno stile largo e grande, senza dipartirsi però dall'esatta immagine delle forme: diedero inoltre all'espressione lo stesso carattere, che dato aveano allo stile; e l'espressione divenne nobile senza punto cessare d'essere varia e multiplice. Vennero per tal modo determinati i veri principj dell'arte, e nacque il *sublime*; seconda epoca, celebre per le maravigliose opere di Fidia nel rappresentare gli Iddii, e di Policleto nel rappresentar gli uomini (2). Ad ambidue la Grecia va pur debitrice delle più perfette opere di *cesellatura*, giacchè a questa specie di scultura sembra che appartenga anche la *toreutica* della quale, al dir di Plinio, essi formarono un'arte: antichissima maniera di scolpire che in ogni tempo fu consagrata al servigio dei templi, ed al lusso de' privati cittadini (3). Ma Prassitele e Lisippo successori di que' due famosi artefici accorgendosi a vicenda che il sublime, onde l'arte andava debitrice ai modelli

Epoca seconda

Il sublime introdotto nell'arte

Epoca terza

(1) Fiorirono verso l'Olimpiade LXXXV. 440 anni prima dell'era Volgare.

(2) Questa è l'epoca del famoso canone di Policleto, *Polycletus fecit et quem* CANONA *artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam; solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur.* Plin. Lib. XXXIV. cap. 8.

(3) Intorno alle opere di *toreutica*, ed alla cesellatura *policroma*, cioè a varj colori, fatto abbiamo un cenno nel parlare del Giove Olimpico, opera appunto di Fidia. Non è tuttavia ben noto il metodo di cui usavano i Greci per la toreutica. Con molto ingegno e con erudizione non minore ne scrisse ampiamente il signor Quatremère nella sua grand' opera che ha per titolo *Jupiter Olympien*, da noi più volte lodata. Oltre quest'autore può consultarsi il Winkelmann nella sua *Storia*, l'Heyne nell'opuscolo *Super veterum ebore eburneisque signis* pubblicato per la prima volta negli Atti dell'Accademia di Gottinga T. I. anno 1770, pag. 121, e l'Abate Ciampi nella sua Dissertazione *dell'antica toreutica. Firenze*, 1815.

lasciati dai loro maestri, consisteva specialmente in un'austera semplicità, in una bellezza severa di forme e di attitudini, avvisarono che coll'attenersi ancor più strettamente alle attrattive della natura sarebbe cosa possibile l'aggiugnere allo stile grandioso anche un sentimento pel cuore, senza punto distruggere quell'effetto che da tale stile già ottenuto erasi sull'anima. Sotto le loro ben avventurate mani nacquero le Grazie e la Venere di Gnido. Essi formarono per tal modo il *bello stile*, cioè lo stile dell'epoca terza, stile che nulla più lasciò a bramarsi per la perfezione della scultura (1). Che però al solo stile di quest'epoca famosissima fu accordato il vanto d'imprimere nelle opere que' due morali effetti, in cui sembrò essere riposta la precipua sorgente delle idee religiose: *ai piedi del Giove armato della folgore gli uomini furono scossi dal timore; ai piedi della Venere essi sentirono l'amore.* Pirgotele in questa medesima epoca, al pari abile in un genere meno possente sull'immaginazione, ma non meno atto a commovere il cuore, intagliava sulle pietre i ritratti dei grandi uomini della Grecia; e ciò egli faceva con arte sì dilicata, sì fina, che nulla mancava alla fedeltà di quelle immagini illustri (2) ». Chi potrebbe per un istante colla fantasia trasportarsi

Stile bello, e perfetto

Intagli delle pietre

(1) Plin. *Histor.* Lib. XXXIV. cap. 8. All'influenza de' grandi modelli si aggiunsero in quest'epoca gl'insegnamenti ed i precetti negli scritti che alcuni degli stessi insigni artefici composero tanto sulla scultura in generale, quanto sulle particolari specie, siccome sono l'incisione e la *cesellatura*. Antigono e Senocrate, statuarj, scrissero più volumi sull'arte loro. Duri di Samo, ed Ippia d'Elide ne diedero ciascuno un trattato. Menechemo descrisse i procedimenti della fusione delle statue Adeo di Mitilene, Menetore e Sopatero, secondo Ateneo, fecero la storia degli statuarj e degli incisori più rinomati. « Ci ha luogo a credere (dice Agincourt) che Policleto di Sicione al suo *canone*, a quella statua divenuta la norma delle proporzioni, avesse aggiunto una spiegazione od un trattato, che ne sviluppasse tutto il sistema. Se tale opera fosse sino a noi pervenuta, l'accoppiamento dei precetti coi modelli renderebbe compiuta la nostra istruzione sui principj fondamentali della scultura e della statuaria ».

(2) Intorno alle incisioni nelle pietre e nelle gemme può consultarsi l'*Archaeologia* dell'Ernesto colle aggiunte del Martini, *Lipsiae, sumtu Gaspari Fritsch*, 1790, in 8.° Questa preziosa operetta comprende forse tutto ciò che di più importante trovasi nelle opere voluminose, e talvolta indigeste, che sull'argomento delle pietre e de' cammei furono pubblicate dagli eruditi e dagli antiquarj. Essa contiene altresì utilissime notizie intorno ai metalli, ai marmi ed alle altre materie, di cui faceva uso l'antica scultura.

sotto i portici o nei tempj della Grecia, alla presenza degli eroi, le cui statue eransi dalla scultura moltiplicate, degl' Iddii ch' essa vi faceva discendere; o chi potrebbe soltanto credersi trasportato in una galleria ai piedi d' una statua di Lisippo, dinanzi ad una tavola d'Apelle, e tenendo nelle mani un cammeo di Pirgotele e non sentirsi ad un tempo vivissimamente commosso! Questo piacere era riserbato al magno Alessandro, il quale, consecrando all' arti belle i pochi ozj che a lui venivano lasciati dalla vittoria, ordinò a Lisippo di armare della folgore il suo braccio, e ad Apelle di porgli tra le mani una corona di fiori per ornarne la fronte di Rossane (1) ».

Decadimento della scultura

Ma le belle arti, delle quali Alessandro veduto avea i più luminosi giorni, soggiacquero quasi alla medesima sorte delle conquiste di quel Grande. La Grecia dopo la morte del Macedone fu soggetta a violente scosse politiche che la trassero alla rovina. Tali scosse potentemente influirono anche sull'arte. Indarno nel corso de'due successivi secoli alcuni pochi tentarono di ricondurla al primiero splendore: essi ne sospesero od allentarono il decadimento senza poterlo impedire. Le belle arti eransi nondimeno mantenute in fiore per qualche tempo fuori della Grecia nelle regioni toccate in sorte ai capitani d'Alessandro, i quali contratto aveano il medesimo gusto che il loro condottiero. Apelle trovò un asilo nell' Egitto presso il primo de' Tolomei. Questo Principe diede ad operare a moltissimi statuarj ed architetti, ed i suoi successori ne seguirono per lungo tempo l' esempio; ma sotto la tirannide del settimo Alessandria fu dagli artefici abbandonata. Una simile alternazione di favori e di sciagure toccò alle arti nell'Asia presso i Regi della Siria, non meno che presso quelli della Bitinia e di Pergamo; ed alle stesse vicende andarono queste soggette nella Sicilia sotto Agatocle e Jerone II. sino all' epoca in cui Siracusa fu da Marcello duce de' Romani conquistata. Costui tolse alle soggiogate città un gran numero di statue, e pel primo adornò la patria sua con opere di Greca scultura. Le conquiste dell'Asia ne spogliarono ben tosto anche le Greche colonie sparse lungo il Mediterraneo. Più di cinquecento statue di marmo e di bronzo tolte

(1) Agincourt, *ibid.*, pag. 12.
Neque enim Alexander gratiae causa ab Apelle potissimum pingi, et a Lisippo fingi volebat; sed quod illorum artem, cum ipsis tum etiam sibi, gloriae fore putabat. Cicer. *Epist. ad famil.* Lib. V. cap. 12. V. anche Orazio, *Epist.* Lib. II. *Epist. ad Aug.*

alla Macedonia servirono d'ornamento al trionfo de' superbi vincitori. Corinto fu spogliata da Mummio, Atene da Silla. I Romani, avidi ed inesorabili conquistatori, non perdonarono pure ai famosi tempj di Delfo, d'Epidauro, d'Olimpia e di Delo. Que' sacri asili dell'arti belle, que' musei, in cui vedevansi raccolte tante insignissime opere in bronzo ed in marmo, furono preda dell'empio ed ingordo nemico. Dopo quest'epoca le arti costrette furono ad abbandonare il fortunato suolo, su cui aveano per sì lunga età prosperato. Gli artefici Greci privi di commissioni nella loro patria, e tratti nell'Italia dallo splendore del nuovo impero si stabilirono in Roma (1). Ma quivi lungi dal lor cielo natio e quasi non osando abbandonarsi alle inspirazioni del Genio animatore di que' grandi, che creato aveano i modelli e stabilito i principj dell'arte, rivoltisi ad uno stile di pura imitazione diedero bensì alle loro opere non rare volte una somma finezza nell'esecuzione, ma nulla mai produssero di originale o di veramente sublime. Tale fu lo stato della Greca scultura sotto i primi Augusti, e tale essa si mantenne più o meno sino al IV. secolo dell'era Volgare, epoca del totale suo decadimento.

Monumenti di scultura

Premessa brevemente la storia delle vicende di quest'arte, e additati i caratteri delle varie sue epoche, gioverà il soffermarci in alcuni de' più insigni monumenti che di essa ci rimangono. Ma tante e così divulgate sono le opere in cui veggonsi raccolti gl'insigni monumenti della Greca scultura, che lavoro improbo, e fors'anco totalmente soverchio sarebbe stato il volerli qui tutti riprodurre. Aggiungasi che molti monumenti in ogni genere di scultura, lavori di celebri scalpelli, noi già riportato abbiamo nel corso delle varie altre ricerche intorno al Greco costume. Quasi dunque a saggio de' varj stili noi scelti abbiamo quattro soli de' più insigni monumenti; 1.° alcuni brani de' marmi del Partenone; 2.° l'Apolline di

(1) « I Greci furono in Roma poeti, storici, pittori, scultori, architetti, di maniera che s'egli è vero che la Grecia, questo bel paese dopo la distruzione de' diversi suoi Stati e il soggiogamento de' suoi popoli non era più quello delle produzioni dell'arte, è d'uopo riconoscere altresì che il genio ed i principj dell'arte stessa formarono ancora per lungo tempo una sorte di speciale patrimonio per gli individui della Greca nazione. L'albero trapiantato, privo ben anco delle sue radici produceva tuttora in ogni luogo i più bei frutti » Agincourt, *ibid.*, pag. 12. N.° (6).

Belvedere; 3.° la Venere Medicea; 4.° il Laocoonte. Che se pure taluno accusarci volesse d'aver noi obliate tante altre celeberrime sculture, siccome sono il Toro Farnese, il torso d'Ercole, la Niobe e simili, noi lo pregheremmo a rammentarsi lo scopo della nostr' opera, ed a riflettere che noi non divisammo già di qui stendere un trattato dell'arte, (che lavoro sarebbe stato immenso) ma d'esporne soltanto un saggio, e di quasi compendiarne ciò che da chiarissimi autori già stato era diffusamente scritto.

Marmi del Partenone

Nella Tavola 128 sono rappresentati alcuni avanzi de' famosi marmi del Partenone, opera celeberrima, eseguita non solamente sotto la generale direzione di Fidia, ma in parte, siccome vuole Visconti, dallo scalpello di quel grande statuario. Intorno ai pregi di questi marmi basterà il dire che l'immortale Canova considerò come uno de' felici avvenimenti di sua vita l'essere stato condotto a Londra, quand'anche dal suo viaggio non altro profitto potuto avesse ritrarre che quello di contemplare que' preziosissimi avanzi. Egli a nome ancora di tutti gli artefici ed amatori dell'arte rende i più sinceri ringraziamenti a Milord Conte d'Elgin perchè trasportati abbia nell'Europa incivilita *queste memorabili e stupende sculture* (1). Il chiarissimo Visconti poi facendosi a determinare il vero luogo in cui collocate erano le sculture dei due frontoni, premette le seguenti osservazioni (2). La prima, essere stata una costante pratica degli antichi quella di porre ne' timpani de' loro frontoni figure di pieno rilievo, invece di bassi-rilievi secondo l'uso moderno. Opere sì fatte perciò vennero certamente scolpite nell'officina dell'artefice, ed ecco il motivo pel quale debbono aver ricevuto un perfezionamento di lavoro, che non sembra richiedersi dal luogo ove furono collocate. La seconda (e questa è comune ai bassi-rilievi delle metope ed anche dell'esterior fregio della cella) essere stati di bronzo, e certamente dorati, sebbene le figure fossero di marmo bianco, pressochè tutti gli accessorj, cioè le armi, gli scudi, gli utensili, gli ornamenti e simili, al qual oggetto si riferiscono i pertugi ed i solchi, che tuttora si ravvisano negli avanzi di quel

(1) Questi sentimenti sono espressi in una sua lettera a Milord Elgin, veggasi il *Journ. des Savans*, 1820, *Février*.

(2) Veggasi la lettera di Visconti premessa all'edizione Inglese dei marmi del Partenone, e *Journ. des Savans*, *ibid.*

famoso tempio. Tali opere perciò appartenevano in parte a quei lavori già da noi altrove rammentati di scultura *policroma*, del qual genere era pure il celebre simulacro di Giove Olimpico. La terza, essere stato il soggetto del frontone d'occidente non la nascita di Minerva, secondo l'opinione di Wheler, e di altri viaggiatori ed antiquarj, ma bensì la gara di questa Dea con Nettuno intorno al nome da imporsi alla città di Cecrope; e ciò egli dimostra primieramente, confrontando i frammenti di questo frontone coi disegni fatti eseguire sul luogo dal signor di Nointel nel 1674, innanzi cioè che il tempio fosse sgraziatamente rovinato dalla bomba nell'assedio de' Veneziani cadutavi; in secondo luogo, dagl'insigni frammenti della stessa Minerva, le cui proporzioni non potevano appartenere che ad una figura di undici o dodici piedi, e tale perciò che dovea esser posta nel mezzo e nella parte la più eminente. Egli congettura quindi che l'altra figura collocata con Minerva parimenti al centro del frontone, e che stata era supposta l'immagine di Giove, non sia che il simulacro di Nettuno: passando poi agli altri frammenti, cui va sempre riscontrando coi disegni di Nointel, rende non solo probabile, ma certa l'opinione, che fosse quivi figurata l'anzidetta gara. Che se tale era il soggetto del frontone occidentale, e se Pausania dopo d'essere entrato nell'*Acropoli*, e dopo d'averne descritti varj monumenti dice che le figure del frontone *della facciata del tempio di Minerva, rappresentavano tutto ciò che ha relazione alla nascita di Minerva; e che nel frontone posteriore era espressa la disputa tra Nettuno e Minerva*, ne viene per conseguenza che la facciata, ed il principal ingresso del tempio erano nella parte opposta cioè nell'orientale (1), e che quivi appunto essere dovea rappresentata la nascita di Minerva; ciò che da Visconti vien pure confermato colle erudite sue osservazioni sui pochi avanzi delle sculture, che di questa facciata ci rimangono. Soddisfatti così i doveri, che ci eravamo imposti parlando dell'architettura del Partenone, passeremo a parlare dei monumenti da noi riferiti nella Tavola 128 (2).

(1) *Paus.* Lib. I. cap. 24.

(2) Le forme di questi famosissimi marmi possono ora vedersi anche nella nostra città nella casa dell'egregio scultore Comolli, che le trasse in gesso dagli originali.

Ilisso

La figura mutilata e giacente del *num.* 1, che riempie l'estremità del lato destro del frontone, venne da Visconti, da Quatremère e da Ricardo Lawrence, l'Inglese illustratore dei marmi d'Elgin, riconosciuta per l'immagine del fiume Ilisso. Il Visconti loda in essa quel movimento subitaneo, che la fa apparire animata. « Sembra di fatto (così egli soggiugne) ch'ella si alzi con impeto sorpresa dalla gioja all'annunzio della vittoria di Minerva ». Ma fra tutte le bellezze di questa figura è specialmente ammirabile l'attitudine ond'è legata col soggetto principale ch'essere dovea nel centro, o nella più elevata parte del rappresentato avvenimento. « La compo- « sizione di quest'immagine (dice Lawrence) è da sè sola suffi- « ciente per distruggere l'opinione che i Greci non istudiassero « l'anatomia. L'artefice col solo studio del nudo non avrebbe « potuto giugnere a quel grado di maestria che è sì evidente « in quest'ammirabile produzione (1) ». Le due figure sedenti del medesimo numero sussistono tuttora come qui sono indicate, soli ed ultimi testimonj de' grandiosi ornamenti di questo frontone. In esse Spon e Wheler ravvisarono l'Imperatore Adriano e Sabina di lui moglie. Il signor Barbiè du Bocage le giudicò rappresentare Ercole ed Ebe: ma ora comunemente credonsi essere Vulcano e Venere. Nel *num.* 2, è riferito uno de' pieni, od alti rilievi delle metope. Noi crediamo cosa inutile il soffermarci nella descrizione di questo gruppo; perciocchè il principale pregio di tutte le metope del Partenone consiste nell'arte, mercè di cui il medesimo soggetto composto necessariamente di due sole figure, cioè di un combattente e di un Centauro, venne tante volte ed in tante maniere diversificato in ispazj sempre uniformi. Il signor Quatremère opportunamente avverte che i gruppi di queste metope non debbono confondersi con varie altre simili composizioni, frequentissime ne' monumenti, nelle quali veggonsi i Lapiti coi Centauri azzuffati. Qui sono espressi non già i Lapiti, ma gli Ateniesi dei quali era Teseo il condottiero. E di fatto i combattenti hanno gli stessi scudi e le clamidi stesse de' cavalieri Ateniesi ne' bassi-rilievi delle Panatenee. Nel *num.* 3, è riportato un brano degli anzidetti bassi-rilievi delle Panatenee, già da noi descritti nell'articolo sulla *Religione.* In ambidue de' quali frammenti appajono sensibilissime

Vulcano e Venere

Metope

Basso-rilievo delle Panatenee

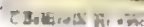
(1) *Elgin Marbles etc.* London, 1818, pag. 33.

le varie degradazioni delle figure, e quindi vie più ingiusta l'accusa, che non ha gran tempo farsi solea generalmente agli antichi scultori, cioè ch'eglino ne' bassi-rilievi dar non sapessero alle figure che un eguale sporto e rilevo. Nel *num.* 4 è la testa d'uno dei due cavalli del Sole, che nell'angolo destro del frontone orientale era rappresentato in attitudine di tramontare. « Quest'ammirabile produzione dell'arte (così l'Inglese illustratore) offre una imitazione della natura tanto esatta, che ci lascia luogo a credere, aver'essa avuto per modello una testa viva. Il principio della vita sembra vibrarsi in ogni linea (1) e l'espressione vi è sì vera e sì indicante il vivace ardore, onde son distinte le razze nobili e generose, ch'essa pienamente corrisponde alla bellissima descrizione di Virgilio. . . . . L'occhio grande e prominente, le magre e spaziose narici, la bocca profonda ed acuta, e la spianata guancia sono distintivi tutti di bellezza in quest'elegante quadrupede, e sebbene essi non si veggano sì di frequente nelle forme grossolane e comuni, sono non di meno esattamente naturali. Questa particolare specie di testa in un cavallo può paragonarsi al volto Greco in un uomo, e costituirne non meno il principio della bellezza (2) ».

L'Apolline di Belvedere

Nella Tavola 129 sono i simulacri dell'Apolline di Belvedere e della Venere Medicea, modelli ambidue della più perfetta bellezza. « Questa statua (dice il chiarissimo Visconti dell'Apolline parlando) « che già da tre secoli si ammira in Vaticano, come il miracolo della « scultura, non può essere tanto degnamente descritta, che si possa « figurare alla fantasia con tutti que' pregi, che si apprendono dal- « l'ispezione oculare. L'artefice, che si era sollevato fino a conce- « pire una bellezza che convenisse ad un Dio, l'ha poi espressa « con tanta felicità nel marmo, che sembra aver realizato la sua « idea con un semplice atto di volontà. Ha rappresentato il figlio « di Latona quando è sdegnato, e ha ritratto nel suo volto lo « sdegno, ma in quel modo che non ne altera la soave bellezza, « nè la interna serenità, inseparabile dalla natura d'un Nume.

(1) . . . . . . *Illi ardua cervix,*
Argutumque caput . . . .
. . . . *tum, si qua sonum procul arma dedere*
Stare loco nescit, micat auribus, et tremit artus
Collectumque premens volvit sub naribus ignem.
Georg. III. 79.

(2) I marmi del Partenone sono forse i soli monumenti di cui abbiasi una data sicura. Essi appartengono certamente al secolo di Pericle.

« L'arco, ch'ei regge ancora in alto colla sinistra, è già scaricato:
« la destra, è un solo istante che ne ha abbandonata la cocca. Il
« moto dell'azione non è per anche sedato nelle agili sue membra,
« che ne conservano ancora un certo ondeggiamento, come quello
« della superficie del mare, il momento dopo ch'è cessato il vento.
« Guarda egli il colpo delle sicure saette con una certa compia-
« cenza, che mostra la soddisfazione delle divine sue ire. Ma contro
« chi ha vibrato gli strali? Non dubitano tutti di rispondere una-
« nimamente contro Pitone. Ma perchè non piuttosto contro il
« campo degli Achei per vendicare l'oltraggio del suo sacerdote,
« vendetta memorabile, ch'è l'occasione dell'Iliade? Perchè non
« piuttosto contro l'infelice prole di Niobe (1), onde la materna
« offesa non resti inulta? Perchè non contro dell'infedele Coronide,
« che faceva essere il figlio di Giove geloso d'un uomo mortale?
« O contro gli empj Giganti, che ardivano cospirare contro il trono
« paterno? Tutti questi soggetti son più nobili, e più degni d'es-
« sere immaginati, che la morte di un rettile; e il suo sguardo
« sollevato non sembra osservare un mostro, che strisci sul suolo (2) ».

(1) Tale è il sentimento del Cavaliere Azara. Ed in fatti Orazio stesso (*Carm.* Lib. IV. *Od* VI.) incomincia il suo inno ad Apolline con questa impresa del Nume:

Dive, quem proles Niobea magnae
Vindicem linguae, Tityosque raptor
Sensit etc.

(2) Museo Pio-Clementino, Tom. I. pag. 23 ediz. di Roma. Questa bellissima statua fu ritrovata fralle rovine dell'antico *Antium*: è di marmo Greco finissimo, e ben conservato, non mancandovi che la mano sinistra, ed essendovi le gambe riunite de' loro pezzi antichi: è alto nove palmi Romani e once cinque senza il plinto.

I Greci nelle opere di scultura facevano uso specialmente del marmo bianco, ma in oggi sarebbe quasi impossibile il distinguerne le varie specie. I più pregiati erano il *pario* detto anche *ligdino* dal monte di questo nome nell'isola di Paro, ed il *pentelico*, che traevasi da una cava non lungi da Atene e di cui facevano i Greci maggior uso, perchè di pasta più dolce e più molle, e perciò facile a lavorarsi. Era però men candido del marmo di Carrara. Appartenevano pure ai marmi bianchi l'*imesio* cavato dal monte Imeto presso Atene, ed il *porino* che traevasi dall'Elide, l'*efesino* celebre per la sua bianchezza, il *fengite*, marmo della Cappa-

E di fatto l'azione dell'avvenuto saettamento vi si scorge nella massima sua evidenza.

Sua perfezione

Il simulacro è in ogni parte perfettissimo. I capelli elegantemente increspati, o raccolti sulla fronte e cinti dallo strofio, ornamento proprio degli Dii e dei Re, ci danno una perfetta idea della bellissima chioma del Nume intonso. « Lo sdegno (soggiugne lo stesso Visconti) che appena s'affaccia nelle narici insensibilmente enfiate, e nel labbro di sotto alquanto sporto in « fuori, non giunge ad oscurare le luci, o a contrarne il sopracciglio del Dio del giorno. Il *lungi saettante* si ravvisa ne' suoi « sguardi, e la faretra appesa agli omeri sembra, che, secondo la « frase d'Omero, suoni sulle spalle del Dio sdegnato. Una eterna « gioventù si diffonde mollemente sul suo bellissimo corpo, così « giudiziosamente misto d'agilità, di vigore e di eleganza, che vi « si vede il più bello e il più attivo degli Dei, senza la morbidezza di Bacco, e senza le affaticate musculature d'Ercole, ancorchè deificato. L'aurea sua clamide si allaccia gentilmente sul« l'omero destro, e i piedi sono ornati di bellissimi calzari, forse « di quel genere che da' Greci si appellavano *σανδάλια λεπτοσχιδῆ*, « *sandali di sottili striscie*. Il tronco stesso riservato per sostegno « del marmo non è restato insignificante, ma vi è scolpito un serpe, « o alludente alla vittoria di Pitone, che allora non potrebbe essere l'argomento del simulacro, o alla medicina di cui Apollo è « il Nume, e il simbolo è il serpe ». Lo stesso illustre antiquario è poi d'avviso che questo simulacro appartenga ad uno de' quattro

doria, che al dire di Plinio prendeva il lustro in guisa da servire di tersissimo specchio. I marmi di Lesbo e di Jasse erano di un bianco livido con macchie sanguigne. Oltre i marmi bianchi erano presso i Greci in uso per la scultura moltissimi marmi di varj colori e diversamente macchiati. Tali erano il *caristio* od *eubeo* di color verde mare, il *chio* a più colori, ma specialmente venato di nero, il *tenario*, di due specie, una nera, l'altra di un bel verde, il *frigio*, con macchie rotonde di color di porpora, il *nero* di cui erano diverse cave in Lesbo, a Tenaro, e nell'Africa. Lavoravansi anche il *basalte*, l'*alabastro* ed il *porfido*. Veggasi la *Litologia* del Wadd ed il Winkelmann. *Storia ec.* Tom. II. pag. 11 e segg. A' tempi di Plinio erasi in Roma introdotto l'uso d'intonacare le pareti co' più bei marmi tratti dalla Grecia, senza alcun riguardo al vario colore od alla diversa specie, uso da Plinio stesso riprovato. *Histor.* Lib. XXXVI. cap. 6.

celebri Apollini da Plinio rammentati, e che in esso debba ravvisarsi l'Apollo da Calamide scolpito, e che a' tempi di Plinio conservavasi negli orti Serviliani. In tale ipotesi questo simulacro rappresenterebbe l'Apolline Ἀλεξικάκος, ossia *Averrunco* o *slontanatore de' mali*, e sarebbe forse quella medesima mariviglìosa statua, che, secondo Pausania, fu ad Apolline eretta in Atene dopo la cessazione di un male epidemico. Il Nume apparirebbe qui dunque rappresentato nell'attitudine di saettare le infermità e la morte, e perciò col serpe ai piedi, simbolo dei rimedj e della salute.

La Venere Medicea

Ma fra tutte le statue dall'antichità tramandateci quella che è pure un miracolo dell'arte, e che può chiamarsi il vero archetipo della beltà femminile, è la Venere detta comunemente *Medicea*, perchè spettante alla Galleria di Firenze dai Principi della famiglia Medici fondata. Essa rappresenta Venere nell'atto di nascere o di emergere dalla spuma del mare, e chiamata perciò dai Greci *Anadiomene*. Non è possibile il descrivere colle parole l'artificio, l'eleganza, la bellezza di quest'immagine divina. È opinione di accreditati autori ch'essa sia opera o di Fidia o di Prassitele, o fors'ancora di Scopa, la cui Venere nuda, dicontro al circo Flamminio collocata, superava, al dire di Plinio, la famosa Venere Gnidia di Prassitele (1). Altri la giudicarono opera di Cleomene, valentissimo statuario e di gran nome in Atene, indotti certamente dalla non antica epigrafe, che ad essa vedesi apposta. Sembra che a questo bellissimo simulacro od a quello di Gnido al presente perfettamente simile secondo Luciano, alluda Ovidio con que' versi:

Ipsa Venus pubem, quoties velamina ponit,
Protegitur laeva semireducta manu,

il qual atteggiamento di Venere alquanto inclinata e vereconda, venne da quasi tutti gli artefici imitato. I capelli della Dea, senza dei quali, come Apulejo afferma nel II. delle Metamorfosi, *sebbene da tutto il coro delle Grazie circondata, e dalla comitiva degli Amori seguita, e succinta il fianco, olezzante di cinnamo, ed irrorando balsami, non può piacere*, appajono indorati con arte finissima, e per opera di antica mano, siccome sembra; essendo

(1) *Plin.* Lib. XXXV. cap. 5.

cosa notissima che così praticavano e i Greci e gli Etruschi, sul cui esempio conformati eransi anche i Romani (1). Le orecchie vi sono traforate, certissimo segno di gemme o di altri preziosi ornamenti

(1) Non solo usavasi di colorire ed indorare alcune parti della statua, ma ancora di pingere sovr'essa le vesti proprie della Deità rappresentata. Ciò vedesi praticato in un'antichissima statua di Diana trovata nelle rovine d'Ercolano l'anno 1760. Essa ha biondi i capelli, bianca la tunica e la veste superiore, intorno alla quale verso l'inferior lembo sono dipinte tre strette fimbrie: la più bassa è di colore d'oro, la seconda è più larga delle altre, ed adorna di fiori e di festoni bianchi in un fondo di scarlatto; dello stesso colore è la più alta. Veggasi Winkelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 31. Nè solo colorivansi, ma talvolta si vestivano interamente le statue sì di legno che di marmo e di bronzo. Clemente Alessandrino riferisce che Dionisio Juniore tiranno di Siracusa fatta spogliare dell'aurea veste una statua di Giove, la fece per irrisione rivestire con una tonaca di lana (*Cohort. ad gent.* num. 4). Da un passo di Tertulliano ci ha luogo a congetturare, che nella Frigia gl'idoli fossero vestiti con abiti ricamati: i quali usi, con pace dei lodatori dell'antichità, non sapremmo se degni siano di lode e di approvazione. Più anticamente ancora alle statue di legno usavasi di adattare la testa, le mani ed i piedi di marmo bianco; e tali erano una Giunone ed una Venere dello scultore Damofonte da Pausania rammentate, e verso l'Olimpiade LX. scolpite. Questo scrittore dice altresì che la Giunone era vestita d'un sottil velo, tranne la faccia e le estremità delle mani e dei piedi. Le suddette parti nelle statue di legno formavansi anche coll'avorio, ed il legno veniva in esse dorato. Così era formata una Pallade che ai tempi di Pausania veneravasi in Egira, ed il cui corpo di legno appariva dorato e a'varj colori dipinto. Lo stesso Pausania racconta che Erode Attico, famoso e ricco oratore ai tempi di Trajano e degli Antonini, collocato avea a Corinto nel tempio di Nettuno un carro a quattro cavalli dorati, che aveano le ugne d'avorio. Sembra anzi che talvolta l'oro venisse coll'avorio combinato in una sola e medesima parte dell'immagine, giacchè lo stesso Pausania descrive un simulacro di Giove a Megara, il cui volto era d'avorio e d'oro. Tali opere appartenevano a quel genere detto *policromo*, e già da noi altrove rammentato. È da notarsi, che i Greci cominciato aveano a scolpire nell'avorio sino dai tempi più remoti; perciocchè Omero parla d'impugnature e di foderi di spade, di letti, e di utensili d'ogni genere lavorati in avorio. Usavasi ancora d'incastrare nelle statue gli occhi formati di varie materie, e di porvi talvolta le gemme ond'imitare il colore dell'iride, siccome fatto avea Fidia nella sua Pallade del Partenone ch'era d'oro, e d'avorio Gli avanzi del capo della Pallade marmorea ch'era

che un giorno da esse pendevano. A canto del sinistro piè della Dea sorge un Delfino, sopra cui stanno due pargoletti Amori, ed appunto *geminorum mater Amorum* vien detta Venere da Ovidio, nel rappresentar i quali sembra che l'insigne artefice sia stato a sè stesso inferiore, e fors'anche avvedutamente, per non distrarre l'attenzione degli spettatori, e per fare sì che i loro animi fossero dalla sola ed ineffabile bellezza della Dea compresi (1).

Il Laocoonte

Se le due statue da noi poc'anzi descritte ci presentano il modello dell'uomo nella sua più florida età, e della donna nella più seducente avvenenza, il Laocoonte, Tavola 130, ci dà l'idea dell'uomo nella sua perfetta maturità virile, ed in un soggetto, in cui la scultura ha trionfato di ciò che immaginarsi potea di più difficile o di più ardimentoso. « Soggetto tragico (così scrive « Visconti) espressione sublime, disegno maraviglioso, esecuzione « veramente maestrevole sono que' pregi che rilevavano questo « gruppo sin da' tempi di Plinio sopra un popolo di Greche scul- « ture (2) ». L'argomento è tratto dal Lib. II. dell'Eneide, dove Virgilio racconta che Laocoonte sacerdote d'Apolline osando opporsi che introdotto fosse in Troja il famoso cavallo, spirò con due giovinetti suoi figliuoli fra i morsi e gli avvolgimenti di due orrendi serpi, contro di lui dall'implacabile Pallade suscitati. Ma noi non sapremmo meglio descrivere questo maraviglioso gruppo (e forse il

nel timpano occidentale del Partenone hanno due cavità nel luogo degli occhi fatti in guisa da potervi incastrare due globetti di una materia più preziosa. E ciò si praticava nei simulacri non degl'Iddii soltanto ma altresì degli uomini. (Veggasi il vol. I. de' bronzi Ercolanensi) ed anche delle bestie. Plinio Lib. XXXVII. cap. 5, racconta che un leone di marmo posto al sepolcro del regolo Ermia nell'isola di Cipro aveva gli occhi formati di smeraldo, i quali erano sì lucenti, che i tonni in mare al loro aspetto davansi alla fuga.

(1) V. *Museum Florentinum. Statuae antiquae etc. cum observationibus Ant. Fr. Gorii*, pag. 37. Tab. XXVI. XXVII. XXVIII.

(2) Museo Pio-Clementino, Tom. II. Tav. XXXIX., pag. 73, ediz. di Roma.

Questo gruppo è alto palmi Romani otto e once nove; senza il plinto, palmi otto ed once cinque: fu trovato a' tempi di Giulio II. nelle fabbriche annesse alle terme di Tito, nella nicchia che ancor si mostra, da un certo Felice de Fredis sepolto nella chiesa d'Araceli, ove nel suo epitaffio si legge registrata quest' avventurosa scoperta. Visconti.

tentare di far altrimenti ci sarebbe a temerità ascritto) che col riferire le parole dello stesso immortale Visconti. « Un uomo del sangue « de' Re, anzi degli Dei, rappresentato in quella matura virilità, « quando l'anima è giunta alla sua maggior perfezione, e'l corpo « non è ancor decaduto, è il soggetto della scultura. Egli muore, « e d'una morte spaventosa e ferale, cioè da' morsi di due serpi « divinamente suscitatigli contro. Comprende che il suo delitto non « è che un atto di pietà verso la patria, di cui non può fargli « sentir rimorso nè la sua disgrazia, nè la disapprovazione degli « Dei. Egli conosce la sua innocenza, eppure si vede esposto a « morire come un sacrilego nella opinione de' suoi concittadini: e « quantunque preveda che il funesto evento dovrebbe giustificare « le sue cautele, questa idea congiunta colla distruzione della sua « patria invece di consolarlo lo affligge. Nè è egli solo a patire: « più crudelmente che i serpi che'l mordono, gli lacerano il cuore « la compassione e l'amor paterno per due innocenti suoi figli, « vittime come il padre della vendetta di Pallade. Pur non si pente « l'eroe del suo zelo, e prepone il testimonio della propria co- « scienza all'ira degli Dei ed all'opinione degli uomini. Niente meno « che questa sublime idea han voluto esprimere gli autori del Lao- « coonte, e l'han saputa raggiungere collo scalpello, piucchè l'elo- « quenza non sapria fare colle parole ».

Sua espressione e suo disegno

« Siede Laocoonte sull'ara, dove si preparava ad offrire in- « sieme co' figli l'infausto sacrificio a Nettuno. L'artefice ha sup- « posto, che assalito da' serpi sia così caduto a sedere. I suoi sforzi « l'han liberato dal manto che pende sull'ara stessa, e con questo « ripiego la maestria dello scultore si è procurato un maggior campo « in quel meraviglioso ignudo. La positura sedente è stata felice- « mente ideata e per esprimere che nel terribile assalto l'eroe non « ha avuta forza di sostenersi interamente, e al tempo medesimo « per lasciarlo in una situazione che gli permetta ancora qualche « resistenza, e non lo mostri abbattuto. Tutto cospira a rappre- « sentare un eroe che soccombe senza avvilirsi, perchè non si sente « colpevole. La testa non è china, anzi in atto veramente energico, « è rivolta al cielo, quasi rimproverandolo della sua ingiustizia. Il « volto è d'un uom maturo d'una sorprendente bellezza, ed ha « impresso ne' lineamenti il carattere virtuoso dell'animo; e quan- « tunque alterato da violento dolore, conserva un'aria dolce che

« tanto più interessa chi'l mira. Ma nella fronte corrugata, e negli
« occhi premuti dalla pena, più del dolore trionfa la compassione
« e per lo strazio presente de' figli, e per la distruzione vicina
« della sua patria. I capelli scomposti, come in chi s'agita forte-
« mente, e per aver egli il viso elevato, lasciano la fronte intera-
« mente scoperta: lo che dà all'aspetto del travagliato Laocoonte
« una cert' aria di serenità in mezzo agli affanni, ch'è veramente il
« prodigio dell'espressione. Le braccia e le mani sono in azione per
« liberarsi da' crudeli nodi de' serpi, che stranamente l'avvincono, e
« per allontanarne dalle membra i denti micidiali: ma nel tempo stesso
« vi si scorge l'impossibilità della riuscita. Il petto è gonfio e pe' do-
« lori che soffre l'eroe e per lo sforzo che fa e per le passioni che
« preme: il ventre dallo spasimo è contratto, tutte le membra sino
« all'estremità dei piedi sono convulse. Tutto però ne fa risaltare il
« carattere: il petto sollevato e gonfio nobilita la figura, e la rende
« più grandiosa e in apparenza più forte: l'estremità contratte al-
« lontanano ogni idea d'abbandonamento e di languore, e ci rap-
« presentano lo stato di resistenza ».

Sua composizione

Il chiarissimo illustratore dopo d'aver parlato dell'espressione e del disegno di quest'opera maravigliosa, fassi ad esaminarne la composizione colle seguenti parole: « La figura del Laocoonte
« resta mirabilmente contrapposta, mentre il destro braccio si stende
« per allontanare il serpe, ed il sinistro si ritrae per distaccarlo
« dal morso. Il destro braccio moderno è presso a poco nella si-
« tuazione in cui dovette essere l'antico (1), poichè se l'avesse
« ripiegato verso il capo, come alcuni pensano, la testa non avrebbe
« così bel campo, e l'attitudine terrebbe troppa simiglianza con
« quella del figlio maggiore che gli è a sinistra, e che in antico
« aveva la destra così ripiegata per isciogliersi da' serpenti, non già
« distesa in quell'atto insignificante, in cui l'ha situata il moderno
« ristauratore. Di più l'azione di liberarsi da que' nodi mortali,
« chiede che Laocoonte stenda il braccio col quale ne afferra le
« spire quanto di più può, per vie più allontanare que' mostri
« dalle sue membra. Il figlio all'incontro ripiega la destra per di-
« scostare il serpe che già le braccia gli avvince; la manca tenta

(1) Intorno al ristauro ed alla situazione del destro braccio veggasi Winkelmann, *Storia dell' arti ec.* Lib. X. cap. 1, edizione di Roma.

« sciogliersi il piede, e'l volto è tutto inteso ad esprimere la com-
« passione per la disgrazia del padre, cui egli guarda con tenera
« afflizione, e con dolore del paterno men sostenuto, e perciò più
« proprio de' giovanili suoi anni. L'altro figlio che è a destra, come
« d'età più fanciullesca, e come si sente attualmente mordere nel
« fianco, è tutto occupato dalla propria sciagura: si contorce ga-
« gliardamente; e intanto che col manco braccio vuol forzare il
« serpe a lasciar la presa, alza la destra e'l volto in atto di chie-
« dere soccorso e di lamentarsi. Ma Laocoonte nol mira; che se'l
« riguardasse, non potrebbe conservar nel dolore tanto eroismo.
« Tutto è condotto con indicibil maestria. Ad alcuni è sembrato
« fuor di proposito l'epiteto di mirabili che Plinio ha dato agli
« avvolgimenti de' serpi intorno alle tre figure. Chi però li consideri
« attentamente e rilevi l'arte con cui legano la composizione, la
« disposizione delle loro spire che lasciano scoperte quasi tutte le
« giunture principali de' tre corpi, la scelta del momento in cui
« mordono il padre e uno de' figli, e'l secondo più mortalmente
« del primo; finalmente l'artifizio col quale mentre uno ferisce
« Laocoonte e l'altro il fanciullo ch'è a destra, tutti e due tengono
« stretto il padre e l'altro il figlio ch'è ancor illeso; chi tutto
« questo maturamente osservi, troverà che non meno delle altre
« questa parte dell'invenzione ha diritto alle lodi e allo stupore
« degl' intelligenti ».

Artefici del Laocoonte

Questa scultura che da Plinio vien esaltata come la più sublime produzione d'ambedue le arti del disegno, fu opera non di un solo ma di tre artefici di Rodi, cioè Agesandro, Polidoro e Atenodoro, tutti e tre dal latino Enciclopedista lodati, e posti fra i più illustri scultori della Grecia (1). E di fatto la scuola Rodia ben ancora ne' tempi in cui davasi lode soltanto alle opere d'un merito straordinario, fu in tanta reputazione, che l'elogio meritossi

(1) *Nec multo plurium fama est, quorumdam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nominari possunt: sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae, et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum, et liberos, draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander, et Polidorus, et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis.* Lib. XXXIV. cap. 8.

di Pindaro (1). Lo stesso Visconti perciò non è alieno dal credere che i tre artefici appartengano ad un'epoca anteriore al Romano impero (come che Plinio forse con quella troppa ricercatezza di frasi, di cui talora fa pompa, dica ch'eglino colle opere loro adornarono il palazzo de' Cesari), a ciò indotto dalla sublimità e bellezza del carattere, *dallo stile de' panneggiamenti ben intesi nelle pieghe, ma poco variati, e privi di certa studiata eleganza, che fu la foriera della decadenza delle arti*, e finalmente dall'osservazione *che questo gruppo non ha mai avuto quel polimento che suol darsi colla pomice alle opere terminate per renderle lucide*, e dall'essere quindi condotto collo stile medesimo del famoso Fauno Barberino.

Il decoro maravigliosamente conservato nel Laocoonte

Ma negli infiniti pregi di questa maravigliosa opera non dee passarsi sotto silenzio quello del decoro sì religiosamente in ogni parte conservato, che ben ancora sotto questo solo aspetto essa ci si presenta come sublimissimo modello dell'arte. E già Winkelmann avea affermato che il carattere generale e distintivo delle più insigni opere de' Greci sì nella pittura che nella scultura consiste in una nobile semplicità, in una grandezza tranquilla tanto nell'atteggiamento, quanto nell'espressione. « Non altrimenti del mare (così egli soggiugne) che in calma si conserva nella sua profondità, come che agitatissimo sia alla superficie, l'espressione nelle figure Greche frammezzo ancora ai patimenti annunzia un'anima inconcussa e grande. Tale anima è dipinta sul viso del Laocoonte; ed anzi non sul viso soltanto, ma in ogni membro frammezzo ancora ai tormenti più atroci. Il dolore che vi si manifesta in ogni tendine, ed in ogni muscolo, e che la penosa contrazione del basso-ventre fa quasi con noi dividere, senza che ci facciamo a considerare nè il volto, nè le altre parti, questo dolore non è commisto con alcuna espressione di rabbia nè sul volto nè in tutta l'attitudine. Qui non odesi quel grido spaventoso del Laocoonte di Virgilio (2): l'aprimento della bocca non ci permette pure di sup-

(1) *Olympionic.* Od. VII. epod. 3, ove lo Scoliaste aggiugne: *I Rodiesi sono i più eccellenti nel fare le statue.*

(2) *Ille simul manibus tendit divellere nodos*
Perfusus sanie vittas atroque veneno;
Clamores simul horrendos ad sidera tollit:
Quales mugitus, fugit quum saucius aram
Taurus, et incertam excussit cervice securim.

porlo; esso indica piuttosto un sospiro di soffocata angoscia, come fu dal Sadoleto descritto (1).

Limiti dell'espressione nelle opere di disegno

Da queste parole di Winkelmann trasse l'ingegnoso e dottissimo Lessing l'idea della sua bell'opera intorno ai rispettivi limiti della poesia e della pittura, e solo egli non è col Winkelmann d'accordo nella disapprovazione che questi benchè di passaggio lasciò cadere su Virgilio relativamente alle grida di Laocoonte. E primieramente egli dimostra, che gli antichi artefici più saggi dei moderni mentre nelle loro opere non altro proponevansi, che la sola bellezza della natura, aveano questa medesima bellezza entro certi limiti circoscritta. Essi rintracciavano quella perfezione dell'oggetto, che fosse più atta a produrre una specie d'incantesimo. Quindi è che la bellezza comune, la bellezza d'un ordine inferiore non era per loro che un soggetto accidentale, cui trattavano per esercizio o per piacevole trattenimento (2). Gli stessi magistrati vegghiavano perchè l'arte non venisse con indegni, deformi, o ributtanti oggetti prostituita. Notissima è la legge dei Tebani, che agli artefici prescriveva d'imitare gli oggetti soltanto in ciò che questi offerir poteano di bello, e gravi pene pronunziava contra gli artefici, che il lor subjetto avessero in qualsivoglia guisa difformato. Una legge degli Ellanodici concedeva ne' giuochi Olimpici la statua *iconica*, cioè di naturale grandezza, a que' soli atleti che stati fossero per ben tre volte vincitori; non volendosi col moltiplicare i ritratti, moltiplicare ad un tempo le opere mediocri, ed al pubblico aspetto immagini esporre o dal vero aliene, o rappresentanti faccie meno che belle. La bellezza era dunque presso i Greci la suprema legge del disegno. Da ciò consegue che tutti quegli oggetti che sembravano incompatibili con tal legge

(1) Winkelm. *De l'imitation dans les ouvrages Grecs de peinture et de sculpture.*

(2) *Chi ti vorrà dipingere*, dice un antico epigramma (Anthol. Lib. II. cap. 4), *giacchè nessuno ama di vederti.* Più d'un moderno artefice direbbe: Sii pur deforme quanto lo può essere un uomo, io non di meno ti ritrarrò: nessuno ama di vederti; che importa? si amerà di ammirare la mia dipintura, non come rappresentante la tua persona, ma come uno sforzo dell'arte mia, che avrà saputo ritrarre la deformità con tanta rassomiglianza ». Lessing, *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poesie et de la peinture.* Paris, *Renovard*, 1802, in 8.° pag. 11.

essere non poteano scopo dell'arti belle, o per lo meno doveano ad essa conformarsi. Alcune passioni, per esempio, ed anche certi gradi di passione si manifestano sul viso con orrende contrazioni, e sul corpo con attitudini sì violente, che tutte ne vengono a smarrirsi le linee, ond'è circoscritta la bellezza in uno stato di riposo. Gli artefici della Grecia si astenevano dal rappresentare sì fatte estreme passioni, oppure le trattenevano entro un tal confine, che l'oggetto conservasse tuttavia una certa porzione di bellezza. Nessuna delle loro opere fu giammai disonorata coll'esprimere la rabbia o la disperazione. Le Furie stesse non erano giammai presentate con aspetto orrendo e spaventoso (1). « Tutta la collera (dice Lessing) si riduceva alla severità. Giove è sdegnato allorchè slancia la folgore; presso l'artefice egli non è che severo ». Questa è forse la ragione per la quale Timante nella sua famosa dipintura del sacrifizio d'Ifigenia dopo d'avere espresso sul viso de'circostanti i varj gradi della doglia a ciascun d'essi conveniente, velò il viso del padre, in cui la passione avrebbe dovuto essere estrema, e quindi ributtante, perchè espressa con contrazioni violente, e sempre orribili a vedersi. L'artefice con quel velo fece un sacrificio alla bellezza (2).

Come sia espressa la passione nel Laocoonte

Applicando ora queste idee al Laocoonte, qual era mai quivi lo scopo dell'artefice? La suprema bellezza sotto la prescritta condizione del dolore fisico. Questo dolore espresso in tutta la sua violenza avrebbe distrutta ogni bellezza. Era d'uopo per tanto il contenerlo in certi limiti; d'uopo era il ridurre le grida a soli sospiri, non perchè le grida discoprano un'anima debole, ma perchè sfigurano il viso, rendendone disgustoso l'aspetto. Aprasi ben anche colla sola immaginazione la bocca del Laocoonte, e si giudichi; facciasi ch'egli gridi, e si osservi. D'una figura che c'inspirava pietà, perchè ad un tempo esprimeva la beltà e la sofferenza, noi avremo una spaventevole immagine, da cui rimovere vorremmo gli occhi, perchè l'aspetto del dolore ci è importuno, senza che la bellezza dell'oggetto sofferente cangiar possa quest'importuno sentimento nella dolce affezione della pietà.

(1) Vedi Boettiger, *Les Furies d'après les poetes, et les artistes anciens*, Paris, *Delalain*, 1802, in 8.°

(2) Lessing, *ibid.*, pag. 18 e seg.

contrario l'azione in una statua è permanente, sta sempre dinanzi agli occhi nostri; quanto più viene da noi riguardata, tanto più ci sembra avverarsene l'illusione. Ma se nei gradi dell'affezione non venga scelto il più convenevole, il più fecondo, cioè quello che lasci più libero il campo al pensiero, che cosa rimarrà mai per l'immaginazione? L'ultimo, o l'estremo sfogo di un'affezione suol essere sempre il meno convenevole, il meno fecondo. La fantasia non potendo andar oltre le impressioni per mezzo dei sensi ricevute, è costretta a soffermarsi con immagini meno vive, al di là delle quali teme di trovar sempre un limite in quella medesima pienezza di espressioni, che le fu importunamente offerta. Se Laocoonte geme, l'immaginazione può all'animo rappresentare le cause e gli effetti del gemito, e quindi anche le disperate grida, estremo punto dell'affezione: ma se egli grida e smania e si contorce, l'animo ne sente ribrezzo; l'immaginazione non ha più alcun punto ulteriore, su cui determinarsi; essa nel rappresentato oggetto più aspettarsi non dee che gli estremi aneliti e la morte. Gli scultori pertanto del Laocoonte col moderare nella loro opera l'espressione del dolor fisico non altro han fatto che seguire la suprema legge del bello, contenendosi fra que' limiti, che prescritti sono alle arti del disegno, ed hanno a noi tramandato altresì un sublimissimo modello di un'azione espressa nel suo punto più convenevole, e più fecondo, cioè nel punto meno ributtante, e più atto a somministrare all'immaginazione la più grande varietà d'idee. Noi abbiam creduto d'intertenere in questa breve digressione i leggitori nostri, perchè vedessero di leggieri con quale sapienza fossero dai Greci maestri condotte quelle opere, cui dare voleano la più alta perfezione, e vedessero ad un tempo quale fosse il vero carattere delle più belle opere di Greca scultura (1).

(1) Suolsi da alcuni quistionare, se agli scultori del Laocoonte servito abbia di modello la descrizione di Virgilio, o se non anzi il poeta preso abbia ad imitare l'opera di quelli. Veggasi il Marliani, *Topographiae urbis Romae*, lib. IV. cap. 14 e Montfaucon, *Suppl. aux Antiq. expl.* Tom. I. pag. 282. Ma, siccome osserva Lessing, può anche essere avvenuto che nè il poeta imitasse gli scultori, nè questi seguissero il poeta, ma che sì l'uno che gli altri attinto abbiano ad una medesima e più antica sorgente. Tale sorgente essere potea nelle opere del Greco Pisandro, Macrobio di fatto afferma essere stata per sino ai fanciulli

Colla scultura vuol essere congiunta la plastica, che comunemente vien reputata antichissima tra l'arti del disegno, ed anzi la madre della statuaria stessa, siccome quella che materie molli trattava e facili a modellarsi in qualsivoglia maniera. Essa da principio operò colla creta, col gesso e collo stucco, poi anche colla cera e con sì fatte materie molli e facilmente maneggevoli, finalmente trattò anche i metalli liquefatti. Quindi quest' arte può in tre specie dividersi; la prima, quella de' plasticatori o vasellai, la seconda, de' lavoratori in cera, la terza, degli statuarj e scultori in metallo (1).

notissima cosa che Virgilio nella presa e nell' eccidio di Troja, ed ancora in tutto il secondo libro, avea non solo imitato, ma fedelmente tradotto il poema di Pisandro: *Quae Virgilius traxit a Graecis dicturumne me putetis quae vulgo nota sunt? . . . . . . Vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? . . . . in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et alia ut pueris decantata praetereo.* Saturnal. lib V. cap. 2 Che se Pisandro avea di ben seicento anni preceduto Virgilio nella narrazione del Laocoonte, gli scultori Greci non ebbero certamente bisogno di prendere dal poeta latino il soggetto della loro opera; nè perciò la somiglianza di questa col racconto di Virgilio somministrar potrebbe alcuna congettura intorno all' epoca, in cui essi fiorirono. Questo medesimo avvenimento era pure in diverse maniere raccontato dai poeti ciclici antichi. Che che siasi però della preminenza dell' invenzione, è cosa indubitabile che nella composizione gli scultori dal poeta totalmente si allontanarono: il momento da essi preso per l' azione non è pure nell' Eneide accennato: diversissimi sono i nodi dei serpenti. In Virgilio i due mostri alzano il capo al di sopra della cervice di Laocoonte, *superant capite et cervicibus altis*; nella scultura implicano ad un tempo e il padre e i figli; l' uno è in atto di mordere il fianco dell' eroe; e più altre differenze vi si ravvisano evidentissime, che crediamo inutile di qui riferire. Veggasi l'Heyne, *Virgilius etc.* vol. II *Excursus V. ad AEn. II.*, *edit tertia*, *Lipsiae etc*

(1) *Ernesti Archaeologia etc.* pag. 74 e seg. Sembra che l' arte del modellare sia stata la prima, a cui rivolti siansi gli uomini. Questa potè loro essere insegnata dalla natura stessa, cioè dal considerare le forme, cui acquistavano alcuni corpi molli coll' insinuarsi nelle cavità de' corpi o delle materie tenaci o solide. Avranno quindi gli uomini rivolte al proprio uso cotali osservazioni, scegliendo fra le terre quelle che sebbene tenaci, erano più facili ad impastarsi Tale era pur l' arte de' selvaggi dell' America.

Alla prima specie appartiene quella che dai Latini dicevasi arte *figulina*, e di essa erano proprj i vasi e tutt'i generi di suppellettili e di domestici arnesi. Questi lavori divenuti preziosi non meno della moderna porcellana ebbero poi l'aggiunto di *tericlei* dal nome di Tericle, celebre vasajo ai tempi di Pericle, le cui opere furono quindi da altri artefici imitate in argento, in oro ed in ogni genere di preziose materie. Ed appunto a questa specie di plastica, di tutta la più antica, vuolsi, secondo la tradizione, attribuire la più remota origine del disegno. Imperocchè si racconta, che una giovinetta dovendo dal suo amante dividersi, e cercando come l'asprezza del suo destino addolcire, dall'amore che rende ingegnosa ogni anima, le venne suggerito di conservare l'immagine del suo diletto, segnandone con una linea il contorno dell'ombra, che a caso osservò rappresentarsi sul muro da una lampana. Era dessa la figlia di certo Dibutadi antichissimo vasajo di Sicione. Questi fattosi ad ammirare l'opera della figlia s'avvisò che intonacando d'argilla lo spazio compreso ne'lineamenti da lei tracciati, otterrebbe agevolmente di conservarne a lungo l'immagine. Fece egli quindi cuocere nella sua fornace cotal proffilo di terra, e diede pel primo l'idea di un disegno e di un ritratto (1). Che che siasi però di questa tradizione,

Arte figulina

L'arte del modellare, ed il desiderio di ovviare alla fragilità avranno a poco a poco prodotta l'arte dell'intagliare nel legno, nelle pietre e nel marmo. V. Goguet, *Della origine ec.* Lib. II. Parte I. Quindi è che la facilità onde per mezzo delle sole dita o di qualche legno potevasi fare ogni specie di lavoro in argilla, fece dire allo statuario Prassitele, che *l'invenzione di modellare le terre era la madre, da cui stata era partorita l'arte di far le figure in marmo ed in bronzo.* Plin. *Lib. XXXV.* 43. La parola *plastica* deriva dal verbo πλάσσω, *formo*, *figuro*.

(1) Plin. *ibid.* Nelle collezioni dei vasi antichi incontrasi qualche ritratto tutto in fondo nero ed imitante appunto un'ombra con una leggiera traccia di rosso agli occhi, al naso, alla bocca ed al mento. Uno di essi è riferito dal Saintnon nel suo grande viaggio pittorico di Napoli e della Sicilia, Tom. II. pag. 262; e questo scrittore è d'avviso essere ivi rappresentata appunto l'immagine del ritratto di Dibutadi Sembra però che non si possa sì facilmente aderire all'opinione di lui, essendo che tale immagine per gli orecchini e per la collana ond'è ornato, e più ancora pe'suoi lineamenti, non che per l'acconciatura della testa ci si presenta a chiarissime note pel ritratto di una donna.

è cosa fuori di dubbio che i Greci artefici facevano ne' lavori d'argilla dell'abilità loro non minor pompa che nelle opere di marmo e di bronzo. Celebre era in Atene il portico detto *Ceramico*, ove appunto tali opere si fabbricavano (1), ed ove al tempo di Pausania conservavansi tuttavia non poche immagini di Deità o di Eroi eseguite in argilla (2).

Vasi d'argilla

Ma specialmente nei vasi d'argilla vedesi a qual punto giunta fosse la plastica de' Greci (3). Il signor d'Hancarville è d'avviso

(1) Sono tuttora discordi gli eruditi intorno all'origine ed al significato del vocabolo *Ceramico*. Plinio, Lib. XXXV. cap. 12, lo vuole così detto dall'officina di lavori in creta, che vi avea Calcostene. Cicerone nel lib. II. cap. XXXVI. *De legib.* parla di un altro luogo fuori d'Atene detto pure *Ceramico* destinato pe' sepolcri. Vedi Meursio, *Ceramicus geminus, sive de Ceram. Athen.*

(2) Varie statue di terra cotta conservansi nel Museo Ercolanense. Tali statue sono per lo più dipinte in rosso, al quale uopo adoperavasi il *minio*. Ciò si praticava specialmente coi volti di Giove, di Bacco e di Pane. V. *Plinio*, lib. XXXIII. cap. 7 e XXXV. cap. 12. *Paus.* Lib. VIII. cap. 34 e *Virg. Eclog.* X. v. 26 e 27.

(3) Dell'antichità de' vasi detti impropriamente *Etruschi*, noi già ragionato abbiamo bastevolmente nell'articolo sulla *Mitologia*, pag. 78 e seg. e nell'articolo sul *Governo*, pag. 101. Nè però ci interterremo qui a disputare del nome che più loro si convenga. Solo ci sembra di dover avvertire, che quantunque se ne siano trovati moltissimi anche fuori della Grecia e specialmente nel regno di Napoli e nella Sicilia, ed alcuni persino nel settentrione, cioè nelle vicinanze di *Colivan*, siccome può vedersi nel Lanzi. (*Dei vasi antichi dipinti volgarmente chiamati Etruschi*, pag. 42), pure sembrano tutti di Greca derivazione sì per la forma che pei soggetti sovr'essi rappresentati, quasi tutti relativi alla Greca Mitologia. Noi ne' già citati luoghi abbiamo dimostrato come i Greci anticamente siansi colle loro colonie sparsi in varj paesi anche lungi dal lor suolo natio, e come portato abbiano in tali paesi ed arti e costumanze. Nè vogliamo perciò negare che ci siano vasi di stile totalmente Etrusco. Intorno alla presente quistione, oltre Hancarville, il già citato Lanzi, e la Storia di Winkelmann coi commenti dell'eruditissimo Fea, si possono consultare il Millin, l'Inghirami, ed il Cavalier Bossi nella sua nota (*i*) pag 212 dell'erudita operetta, che ha per titolo: *Observations sur le vase, que l'on conservait à Gènes sous le nom de Sacro Catino etc. Turin*, 1807, in 8.°

I vasi di Etruria, comunemente parlando, hanno figure disegnate più rozzamente, la vernice non ha quella lucentezza, ed è più soggetta

che agli Ateniesi si debbano non soltanto i primi lavori, ma eziandio le belle forme di sì fatti vasi, nelle quali si ravvisano chiaramente il gusto e l'eleganza, onde su quelle di qualsivoglia altro furono mai sempre distinte le opere di questo popolo. Egli fa ascendere l'origine della plastica sino a'tempi di Dedalo, e ne vuole inventore certo Talo, nipote di quell'antico artefice che in Atene fabbricato avea pel primo il *tornio*. Che però gli Ateniesi andavano di tale invenzione sì gloriosi, che a perpetuarne la memoria vollero che nelle pietre incise e nelle medaglie fosse scolpita una civetta giacente sopra un vaso, quasi che andassero di tale scoperta a Minerva debitori. Due pregi soglionsi in essi vasi specialmente ammirare: la forma, le pitture onde vanno adorni. E quanto alla forma, tanta è l'arte, sì grande l'eleganza onde sono condotti, che sembrano essi ancora eseguiti alla presenza delle Grazie, cui gli artefici della Grecia solevano d'ogni loro opera fare sagrifizio. Il piede, il corpo, il margine, il coprimento, il manico, gli ornamenti, le parti tutte insomma, mercè di una proporzione bella, acconcia ed ingegnosa, vanno aumentandosi o descrescendo insensibilmente finchè si soffermano a quel punto da cui, giusta le leggi del buon gusto, suol essere circoscritto il bello: simili, dice un illustre scrittore, a leggiadro ed innocente fanciullo, da cui gesti e movimenti, senza punto ch'egli lo voglia o se ne avvegga, traspare sempre un'ingenua grazia, che non si può sì di leggieri definire, ma che maravigliosamente l'occhio de'risguardanti alletta (1). Esse sono condotte tutte con una sola e medesima curva, che non è nè un circolo, nè un ellissi, nè un'iperbola, ma che piuttosto s'assomiglia alla forma di una parabola; e tale forma da un occhio ben esercitato vi si ravvisa tosto anche nelle più minute particelle. E nessun'altra linea certamente immaginarsi potea a disegnare ed esprimere quella mollezza, quella soavità per cui le forme, a guisa delle onde da placidissima auretta sommosse, sembrano dolcemente ed a vicenda alzarsi e calare. Tali curve paraboliche ingegnosamente combinate nelle maggiori e nelle minime loro dimensioni imprimono ad

Loro pregi

alla scrostatura; il colore della terra tira al giallo smorto; i fiorami son meno studiati, e le persone vestite di pallio, lo hanno fino a mezza gamba, ed è così stretto come nelle statuette di bronzo sparse ne' musei *di Toscana*, e che ci rappresentano l' antico vestir nazionale *Lanzi*.

(1) *Georg. Henr. Martinus in Ernesti Archaeol. Excursus XX.*

ogni parte del vaso, un carattere di bellezza che sembra ognor crescente, e che può più agevolmente dall'occhio concepirsi, che dalle parole esprimersi; non altrimenti del corpo de' leggiadri e ben conformati giovinetti, le cui singule membra non che perfette o del tutto sviluppate, sembrano anzi dover crescere tuttora finchè giungano al giusto e naturale loro incremento.

Disegni e pitture sui vasi

Ma più ancora che per le forme pregiabili sono cotali vasi per le pitture e pei disegni, onde vanno adorni; *degno oggetto*, dice Winkelmann, *da proporsi allo studio ed all'imitazione de' nostri professori*. Imperocchè dai disegni, e dalle pitture appena abbozzate puossi assai meglio che dalle finite giudicare lo spirito, lo stile e la maniera dell'artefice, e conoscere la franchezza, con cui la mano si presta all'intelletto, ed espone i pensieri. Le figure vi appajono semplicemente tracciate, in guisa però che oltre il contorno vi sono espresse le altre parti, le forme, le pieghe e i fregi dei vestimenti, e tutto ciò con semplici linee, senza lumi e senz'ombra alcuna. Tali pitture erano perciò di quel genere che dai Greci diceasi *μονοχρώμα*, cioè ad un sol colore. Questo colore non è che il fondo stesso del vaso, ossia il color naturale della terra cotta che è un composto di finissima argilla; ma il campo della pittura, ed i contorni delle immagini appajono di una vernice nericcia. Si trovano non di meno alcuni vasi anche a più colori. Tale è fra gli altri quello riferito da Winkelmann, su cui è dipinta una comica parodia degli amori di Giove e di Alcmena (1); e tale è quello rappresentante la danza delle Grazie altrove da noi riportato, ed appartenente alla collezione Hamiltoniana. Le figure vi sono ge-

(1) *Storia ec.* Tom. I. pag. 227. Veggasi anche ciò che quest'autore dice nelle pagine susseguenti. Il signor d'Hancarville dopo varj esperimenti da lui fatti per conoscere il metodo con cui sono eseguite queste dipinture, conghiettura che la prima vernice fosse un'ocra di ferro gialla, (*ochra ferri lutea*, *ochra flava*) la quale davasi al vaso mentr'era tuttavia umido, e crede che questa servisse di fondo alle figure, le quali tracciavansi con quel nero medesimo che serviva di campo alla pittura Il color nero sembra un composto fatto con dissoluzione di piombo e calce di magnesia. Ma sovente avveniva che per l'umidità stessa del vaso il colore dato al fondo si confondesse col contorno delle figure. Per ovviare a quest'inconveniente si lasciava spesso tra le figure ed il fondo un voto. Ecco la ragione per la quale ne' vasi dipinti veggonsi alcune immagini quasi staccate dalla composizione, e poste in un campo aereo. Veggasi anche Saintnon. *Voy. pittor.*

neralmente sì bene disegnate, che al dire del Winkelmann, potrebbero aver luogo in un quadro di Raffaello. Nè però è cosa sì facile l'incontrare una figura che sia all'altra del tutto somigliante. Tanta è la varietà, tanta la dovizia delle invenzioni! « Un conoscitore (così « afferma lo stesso Winkelmann) atto a giudicare della maestria e « della eleganza del disegno, e pratico del modo con cui stendonsi « i colori su simili lavori di terra cotta, scorge in tali pitture il più « chiaro argomento dell'abilità grandissima e della franchezza di « disegno di que' dipintori. Egli s'accorgerà che que' vasi sono stati « dipinti nella stessa maniera che i nostri vasi di majolica, o di « porcellana ordinaria, su cui stendesi il colore turchino, dopo che « hanno avuta, come dir si suole, la prima cottura. Questa ma- « niera di dipingere grande franchezza richiede e molta celerità, « poichè la terra cotta beve avidamente l'umido, come un asciutto « ed arso terreno bee l'acqua; e per tanto, ove il contorno non « facciasi assai prestamente e d'un sol tratto, il vaso assorbisce « l'umido del pennello, non lasciando in questo altro che una « terra che più non può stendersi. Perciò generalmente non vedesi « in tali pitture nessuna linea interrotta o nuovamente ripigliata, « e scorgesi essere stato fatto l'intero contorno d'una figura con « un tratto solo; il che attesane la beltà e la giustezza recarci dee « ammirazione. Dobbiamo in oltre considerare che ne'lavori di questo « genere far non si può nessun cangiamento o correzione, ma i « contorni tali sempre restano, quali sono usciti dalla prima pen- « nellata. Come i più piccioli insetti sono la maraviglia della na- « tura, così sono que' vasi la maraviglia dell'arte e della maniera « di disegnare degli antichi; e come i primi pensieri di Raffaello, « e i suoi abbozzi or d'una testa, or d'una figura intera, fatti « d'un tratto solo, svelano agli occhi del conoscitore il gran maestro « del disegno, quanto le opere sue le più finite; così ne' vasi scor- « gesi la franchezza e'l sapere degli antichi artisti egualmente e « meglio ancora che nelle altre opere loro. Una collezione di tali « vasi è un tesoro di disegni (1) ». Di grandissimo sussidio sono

du Roy. de Naple. Tom. II. pag. 281. Nelle pitture a più colori questi davansi quando il vaso aveva già avuta una parte di cottura nel forno, e perciò si davano a secco. Quindi è che possono facilmente staccarsi, perchè non sono coll'argilla incorporati.

(1) *Storia ec.* Tom. I. pag. 229 e segg. Veggasi anche il Lanzi nelle citate *Dissertazioni*, pag. 55. L'illustre allievo di Winkelmann, cioè il

altresì tali pitture alla mitologia, alla storia ed alle costumanze. Imperocchè le loro composizioni sono tutte relative alla religione alle iniziazioni ne' misterj, agli avvenimenti eroici, alle gare atletiche, alle rappresentazioni drammatiche, e talvolta anche all' agricoltura, alle arti, ed alle domestiche faccende; talmente che somministrano un ampio e sicuro fonte di cognizioni alla critica, all' archeologia, ad ogni genere di erudizione. Non debb' essere perciò maraviglia che questa specie di vasi fosse da' Romani stessi avidamente ricercata ed in altissimo pregio tenuta. Plinio racconta ch' essi venivano pagati a più caro prezzo degli altri vasi e per sino de' vasi murrini. *Quoniam eo pervenit luxuria, ut etiam Fictilia pluris constent, quam Murrhina* (1).

signor d' Hancarville, va più oltre ancora nelle lodi di queste dipinture, affermando ch' esse collocarsi potrebbero tra le più belle composizioni di Raffaello. A noi sembra tuttavia, che questi elogi siano dettati da un tal quale entusiasmo, da cui è d' uopo guarentirci. Aggiungasi che i vasi non sono tutti di un' uguale perfezione: la quale differenza proviene dalla diversità delle epoche e de' paesi, in cui furono eseguiti. Sembra che dagli stessi antichi non fossero tutti ugualmente pregiati, giacchè Svetonio nel luogo da noi ancora riferito nell' articolo sulla Mitologia, accorda un particolar merito ai vasi scoperti dai soldati di Cesare ne' contorni di Capua.

(1) Dagli eruditi si è inutilmente finora disputato intorno all' etimologia, alla natura, alla forma, ed alla materia de' vasi *murrini*. Plinio, ne parla a lungo nel lib. XXXVII. cap. 8. Secondo la testimonianza di questo scrittore può conchiudersi. 1.° Che tali vasi apparvero per la prima volta in Roma col terzo trionfo di Pompeo. 2.° Ch' essi furono tosto avidamente ricercati, e ad altissimo prezzo pagati dai Romani. 3.° Che per una coppa o tazza di questa specie di lavori fu sborsata l' eccessiva somma di 80 sesterzj, circa 8000 franchi. 4.° Che a' tempi di Nerone conservavansi come un oggetto di grande rarità i frammenti di una di tali coppe ch' erasi spezzata. 5.° Che il console Petronio vicino a morte fece in pezzi un bacile *murrino* del valore di 300 sesterzj, non volendo che tale suppellettile dopo la sua morte passasse in potere dell' Imperatore, il quale ne comperò tosto un altro del medesimo valore. 6.° Che i vasi *murrini* provenivano dall' oriente, dal regno de' Parti, e specialmente dalla Carmania, in oggi, *Kerman*. 7.° Ch' erano generalmente della capacità e grossezza di un bicchiero di vetro. 8.° Che avevano una specie di splendore senza molta lucidezza, od una limpidità piuttosto che uno splendore, *nitor verius, quam splendor*. 9.° Ch' erano pregiati per la varietà dei co-

Grandissimo era l'uso di siffatti vasi, e tanto de' più piccioli quanto de' grandi de' quali trovansi alcuni alti ben cinque palmi Romani. Winkelmann è d'avviso che i più piccioli servissero di trastullo ai fanciulli; ma Hancarville con maggiore probabilità crede che consacrati fossero ne' Lararj, ossia tempietti domestici o privati, ad imitazione de' vasi maggiori che nei pubblici tempj si offerivano. Coi vasi premiavansi i vincitori ne' pubblici certami; e tali erano quelli che adorni di pitture e pieni dell'olio tratto dall'olivo a Pallade sacro erano premio nelle gare Panetanaiche (1). Adoperavansi ne' sacrificj, e servivano d'ornamento ai tempj; e siccome su quei di bronzo erano generalmente incisi o fatti a rilievo gli attributi della Deità cui si volevano consecrati, così veggonsi pure tali attributi dipinti su quelli d'argilla. Quindi è che sovente vi si trovano effigiate le orgie di Bacco, i misterj di Cerere, gli amori di Giove, le imprese di Ercole, ed altri sì fatti argomenti. Servivano ancora all'uso della *tolletta* e de' bagni, non meno che all'ornamento nelle case dei cittadini, come a' giorni nostri suol farsi della porcellana della quale costumanza essere possono una prova le pitture stesse, che in alcuni più belle appajono dall'una parte che dall'altra, poichè le men belle essere doveano al muro rivolte (2): davansi in dono alle per-

Uso de' vasi

lori ora con macchie bianche, ora con fiamme o con istriscie color di fuoco, ora con riflessi di luce e di colori come l'iride. 10.° Finalmente, che aveano certe lievi prominenze nella superficie, e che davano pure qualche gradevole odore. Ma da questo medesimo luogo di Plinio appare chiaramente che siffatti vasi non erano di merce propriamente Greca; e noi perciò ci allontaneremmo dal nostro divisamento se volessimo trattenerci a favellare di essi. Veggansi le Dissertazioni dell'Accademia Cortonese, la Storia del Winkelmann, il Millin nella sua introduzione allo studio delle pietre incise, *Christius, De murrhinis veterum*, e specialmente si consulti la già citata operetta del Cavaliere Bossi intorno al sacro Catino di Genova, *nota* (17), dove l'illustre autore, poste ad esame le varie opinioni, aggiugne la propria, congetturando con gravi argomenti essere stati i vasi *murrini* composti di un vetro che fabbricavasi in Carmania ed in Persia non meno che nell'Egitto.

(1) *Pind. Nem.* Od. X.

(2) Il Winkelmann è d'avviso che ad ornamento dei tempj e delle case servissero tutti que' vasi che non hanno fondo, nè sembrano averne avuto mai, della quale maniera se ne veggono alcuni grandissimi nella ollezione Hamiltoniana.

sone amate, e finalmente si deponevano ne' sepolcri non tanto per contenere le ceneri del defunto, quanto per testimoniare o la rimembranza e l'amore de' congiunti e degli amici, o la professione e gli onori di lui, od i misterj, in cui stato era iniziato, o le vittorie da lui negli atletici giuochi riportate; e fors'ancora vi si deponevano talvolta que' medesimi vasi, co' quali fatte eransi sul cadavere le libazioni (1). In alcuni di essi trovasi l'epigrafe παις καλός, *giovane bello*. Il Winkelmann, il Lanzi, il Millingen, ed altri eruditi, pensano che tali iscrizioni indicassero un dono di amore; ben sapendosi quale stima dai Greci si facesse della bellezza d'ambidue i sessi, talmente che si usava, al riferir di Pausania, di scrivere per sino sul muro delle stanze il nome degli avvenenti fanciulli. Ma siccome questa medesima formola s'incontra non rare volte anche in vasi, il cui soggetto non accenna alcuna relazione colla bellezza; così convien dare al vocabolo καλός un più ampio senso. Imperocchè esso vedesi talvolta ne' vasi le cui pitture rappresentano certami atletici espressi probabilmente con allegoriche immagini a tutti i vincitori accomodate; e tali forse erano i vasi che davansi in premio non nelle ginnastiche gare soltanto, ma anche nella musica e nella tragedia. Ora in sì fatti vasi l'aggiunto καλός non può alludere che alla virtù ed alla prudenza, nel senso appunto che anche dai Latini il vocabolo *pulcher* fu usurpato per *fortis*, come avvertì Servio alle parole di Virgilio *Satus Hercule pulchro, pulcher Aventinus*, e come Floro scrisse *Populus Romanus pulcher, egregius* (2). Tutte le quali cose ci dimostrano sempre più l'altissimo pregio, in cui l'arte *figulina* era tenuta dagli

(1) Ciò che prima indicavasi colle pitture sui vasi venne poscia trasportato nelle sculture de' sarcofagi, sulle quali veggonsi perciò espressi i medesimi soggetti d'iniziazioni, giuochi, baccanali, ginnastica ec.

(2) Veggasi la *Biblioteca Italiana*, vol. 26, anno 1822 pag. 158 e segg. L'epigrafe Καλός incontrasi talvolta anche nelle pitture di tutt'altro argomento che ginnastico, ed esprimenti soltanto immagini femminili. Tale è quella da noi riferita nella Tavola 15 del Costume dei tempi eroici, tratta dalla prima edizione Fiorentina de' vasi Hamiltoniani, Tom. I. Tavola 10. Ivi l'epigrafe è sovrapposta alla testa di una donna, (forse Penelope) e quindi convien dire che o dinoti appunto un dono amatorio od indichi semplicemente che il vaso è di un lavoro perfetto, giusta l'opinione di chi ha illustrata quella bellissima dipintura.

antichi. Ma sembra che sino dal nascere del Romano impero il gusto per questa specie di plastica già totalmente perduto si fosse; perciocchè Plinio enumerando le varie maniere di dipignere a' suoi tempi conosciute non fa alcuna menzione della *ceramica* o pittura in argilla. Noi ci asterremo dal qui riferire alcuna immagine degli anzidetti vasi, o delle pitture sovr'essi rappresentate. La nostr' opera ne è sparsa tutta. Altre immagini di simile natura riportar dovremo nell'articolo delle private costumanze dove farem pure qualche cenno de' lavori in cera ed in vetro (1).

Statue e lavori in metallo

Dopo tutto ciò che detto abbiamo della scultura in marmo ben poco ci rimane ad aggiugnere intorno alle statue, ed agli altri lavori in metallo. Imperocchè tutta la differenza consisteva nella materia; e quindi l'una specie andò sempre del pari coll'altra, soggette essendo ambedue alle medesime vicende. Nè a noi appartiene l'esporre tutto il procedimento, con cui l'arte, preparato prima il modello e quindi trattane la forma, passava alla fusione del metallo, e poscia al perfetto pulimento del lavoro. In tutte queste operazioni l'arte degli antichi non era da quella de' moderni gran che differente. Due cose soltanto aggiugneremo: la prima intorno alla materia; la seconda, al metallo, che talvolta usavasi nell'unire le parti della statua. E quanto alla materia, era presso i Greci specialmente in uso un bronzo, che componevasi col rame delle miniere di Cipro, d'Egineta e di Delo, a cui veniva più o meno commista una porzione di cadmia, di stagno bianco, di piombo, di ferro, od anche d'argento e d'oro. Questa è la ragione, per la quale a' dì nostri ancora scopronsi monete, vasi, idoli e cose simili biancheggianti, nericcie, gialle, rosseggianti. Sembra nondimeno, che i soli artefici di Corinto, valentissimi ne' lavori di metallo, praticassero di mischiar l'oro e l'argento col rame; e che l'origine

(1) Veggasi fra le altre la bellissima dipintura rappresentante le cerimonie Eleusine nelle Tavole 78 e 79.

Apostolo Zeno nelle sue lettere, vol. III. pag. 97 parla di certo Pietro Fondi Veneziano, che si studiò d'imitare i vasi antichi, e vi riuscì in modo d'ingannare specialmente gli oltramontani. Ma l'impostura agevolmente vi si scorge; giacchè la terra dei vasi falsificati è grossolana, e questi riescono quindi assai pesanti; laddove i vasi antichi sono composti di una finissima argilla, e perciò assai leggieri. Lo stesso dicasi di quelli che ad imitazione degli antichi fabbricati furono anche a' giorni nostri.

Metallo Corintio

del famoso bronzo Corintio debbasi a questa ingegnosa composizione, e non già al caso, od all'incendio cui fu sottoposta Corinto allorchè venne da L. Mummio espugnata, siccome è volgare opinione. Cotale bronzo era tanto più bello e pregiato, quanto più d'oro o d'argento conteneva. In riguardo poi alla composizione, non sempre tutte le parti fondevansi ad un tempo; ma talvolta ciascuna di esse veniva separatamente costrutta: quindi tutte insieme ad un tronco connettevansi con fibbie, chiodi, spranghe, o saldamenti di ferro. Ciò praticavasi non solamente nelle statue colossali (fra le quali è celebre l'Apolline di Rodi cominciato da Carete discepolo di Lisippo, e condotto a fine da Lachete) ma ancora in altre di non grande dimensione. Nel Museo Ercolanense veggonsi difatto alcune statue, a cui il pallio sta con fibbie connesso, ed altre in cui i capelli sono col ferro saldati. Tale maniera di saldamento usavasi anche in opere di picciolissima mole, siccome Erodoto afferma di alcune tazze fabbricate da Glauco di Chio (1). Ed opere ancora fatte con varj metalli in guisa che co' diversi colori più cose si esprimessero sul medesimo campo (genere di lavori, che da noi appellasi alla

Opere alla Damaschina

Taunà, od alla *Damaschina*) troviamo non solo negli antichissimi scrittori rammentate, ma altresì eseguite in alcuni candelabri del Museo Ercolanense. Dal che è pur d'uopo conchiudere che anche

Nielli

l'arte del *niellare* fosse dagli antichi ottimamente conosciuta. Con tal genere di lavoro è fatta la celebre *Tavola Isiaca*, e tali essere doveano il nappo di Nestore, e lo scettro di Achille che da Omero diconsi *trapuntati con chiodi di oro*, e la spada d'Agamennone, in cui pure *rilucevano chiodi di oro*. Anche Pausania parlando del Giove Olimpico afferma che *nella destra del Dio è bello lo scettro trapuntato di varj metalli* (2).

Statuaria ignota ne' tempi Omerici

Un'altra cosa ed importantissima vuol'essere qui pure avvertita. Ne' poemi d'Omero non si parla giammai di statue di pietra; nè sembra che questo poeta avesse pur cognizione dell'arte di la-

(1) Gli antichi artefici specialmente al tempo dei Romani soleano anche fare le statue in guisa che le teste si potessero facilmente levare, onde sovrapporne delle altre, secondo il bisogno. Di ciò è famoso l'esempio nel colosso di Nerone, a cui Commodo *caput demsit*, *quod Neronis esset*, *ac suum imposuit*. (*Lamprid. Comm.* 13. *Dione* LXXII. 22. *Erodian.* I. 15). Veggansi i *Bronzi d'Ercolano*, pag. 331, nota (1).

(2) Veggasi il *Museo Ercolanense. Le Lucerne ec.* pag. 324.

vorare i marmi. Non ci ha alcun più solido argomento a favore delle statue in metallo. « L'arte di fondere i metalli (dice Goguet) per farne le statue era essa pure ai Greci ignota ne' secoli eroici; nè questo segreto potè essere noto e praticato, se non molto tardi. Quindi Pausania riguardava come supposte certe statue di bronzo fuse in un sol getto e ad Ulisse attribuite. Questo sentimento sarà volentieri adottato quando si rifletta ai provvedimenti ed alle cautele straordinarie che si ricercano in siffatte operazioni. Certamente i Greci non erano allora in grado d'intraprenderle e molto meno di condurle a fine. Contuttociò, se credere si voglia al medesimo autore, avrebbero quei popoli fin d'allora avuto delle statue di bronzo . . . . Facevano (dice egli) una statua non tutta insieme, ma in più riprese, e di più pezzi, fondendo separatamente e da sè ciascuna delle varie parti componenti una figura . . . . . Si potrebbe per avventura confermare con alcuni passi di Omero il sentimento di Pausania. Dice questo poeta, per esempio, che si vedevano ne' due lati della porta di Alcinoo due cani d'oro e d'argento che Vulcano donati avea a quel Principe. Egli pure mette in quel palazzo alcune statue d'oro, rappresentanti de' giovani con facelle in mano, le quali servivano ad illuminare la sala del banchetto. Omero fa ancora una maravigliosa pittura di quelle due schiave od ancelle d'oro, che Vulcano fatte avea perchè lo seguissero od ajutassero ne' suoi lavori. Ma prima si avverta, che il poeta attribuisce ad un Dio coteste rare opere; indi osserviamo ch'egli le suppone nell'Asia. Il maraviglioso poi da lui messo in tutta quella descrizione vieta il credere, ch'egli avesse in vista alcuna cosa reale, non che pari o somigliante, ma nè anco paragonabile per verun modo alle opere da lui immaginate e descritte. Si vogliono annoverare i tratti di tal foggia tra le finzioni che usano talvolta i poeti per recare maraviglia o diletto al leggitore . . . . . In generale io sono persuaso, che vi fossero allora nella Grecia pochissime statue Omero non ne mette alcuna ne' palagi de' Principi Greci, de' quali ha avuto occasione di parlare, nè in alcun altro luogo. Aggiugnerò che non si trovano pure nelle sue opere alcuni termini particolari significanti una statua (1) ».

I Greci artefici in Roma

Noi abbiamo poc'anzi affermato che gli artefici della Grecia, privi di commissioni nella patria, e dallo splendore del nuovo im-

(1) *Origine delle leggi ec.* Tom. II. pag. 172 e seg. ediz. di Lucca.

pero tratti nell'Italia si stabilirono in Roma. Gioverà ora il soffermarci con quest'arte nel suolo Italico trapiantata, e l'osservarne le vicende sino al suo ritorno nella Grecia ed al totale suo decadimento. Le bellezze della scultura già da' Greci in Roma prodigalizzate nella rappresentazione degl'Iddii infiammarono lo zelo religioso degli alteri dominanti. Costoro vollero che dagli artefici di quelle opere maravigliose ne fossero eseguite di somiglianti nella loro città divenuta omai regina dell'universo; e colà chiamaronli cogli allettamenti della libertà, degli onori e d'ogni sorta di ricompense (1). Fra' Greci maestri furono celebri in Roma Arcesilao l'amico di Lucullo, valentissimo nell'arte del modellare, Pasitele, statuario e ad un tempo scrittore, che ben cinque volumi composto avea intorno alle più bell'opere dell'arte a' suoi tempi conosciute, Solone incisore in pietre fine, Dioscoride ch'ebbe presso Augusto gli onori stessi che Pirgotele ottenuto avea presso del Magno Alessandro (2). Ma tali artefici sebbene al cadere della repubblica e nei primi bei giorni dell'impero coll'opere loro gran lustro recato avessero a Roma, pure non valsero a fondare una scuola che propriamente dir si potesse Romana. Le antiche opere dell'arte prodotte in suolo straniero, ottenevano tuttavia in Roma la palma sulle moderne, comechè queste ancora fossero figlie di valenti professori. E già Virgilio sino da' tempi di Augusto, senza punto offendere l'orgoglio de' Romani,

(1) Agincourt, *ibid.* pag. 14.

(2) *Plin.* Lib. XXXV. cap. 12, e XXXVI. cap. 1. Verso quest'epoca si formarono que' ragguardevoli amatori dell'arte, ai quali lo studio ed i viaggi nella Grecia aperto avea, per così dire, gli occhi intorno ai pregi ed alle bellezze dell'arte stessa. Giulio Cesare formato avea pel primo in Roma una collezione di pitture, di statue e di pietre incise, opere tutte di Greci maestri. Terenzio Varrone fece pure pel primo una raccolta di ritratti e di disegni, parimente di Greci artefici. Lucullo, tanto da Cicerone encomiato per la squisitezza del gusto, sborsò due talenti per una semplice copia d'una tavola, in cui Pausia avea dipinta Glicera seduta, e coronata di fiori. Cicerone ed i suoi amici Orténsio ed Attico, Pollione, e Verre stesso, la cui galleria fu uno de' soggetti dell'eloquenza di Cicerone; Agrippa e Mecenate, e finalmente Augusto, che già stato era preceduto dall'esempio di Giulio Cesare, nulla lasciarono intentato per arricchire di Greche sculture i palagi e le ville loro.

conceduto avea ai Greci il vanto e la superiorità nella scultura con que' notissimi versi:

Excudent alii spirantia mollius aera,
Credo equidem; vivos ducent de marmore vultus;
. . . .
Tu regere imperio populos, Romane, memento;
Hae tibi erunt artes . . . .

Felici le arti, se mai state non fossero trapiantate dal lor suolo natio (1), o se dagli stessi Greci state non fossero in Roma prostituite, ed alla condizione di vilissime ancelle ridotte!

Varie vicende della scultura in Roma

Ma la storia ci dimostra che in una monarchia il gusto dei sudditi modellarsi suole su quello della Corte, e specialmente negli oggetti del lusso e nei piaceri dell' immaginazione. A questa, direm quasi, tirannide della moda andò pur soggetta la scultura. Essa grande, nobile, augusta si conservò sotto l' Imperatore, che il nome appunto meritossi di Augusto; divenne licenziosa, oscena sotto Tiberio, che tra le opere dell' arte quelle soltanto apprezzava, da cui essere potea stuzzicato il suo pravo e voluttuoso gusto; bizzarra e stravagante folleggiò sotto Nerone, che al pari della sua reggia indorar facea le più perfette opere di Lisippo, e che lusingandosi di un maggior diritto alla venerazione de' popoli, allorchè al loro aspetto appariva nella più grande dimensione, comandò allo scultore Zenodoro d' innalzargli una effigie colossale in bronzo, e ad un tempo essere volle con gigantesca proporzione *in*

(1) Ciò che Virgilio detto avea ai tempi di Augusto fu cento anni dopo replicato da Marziale sotto Domiziano coll' indicazione ancora dell' epoca e della scuola:

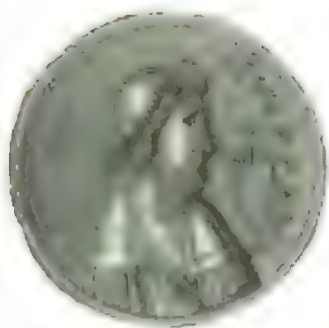
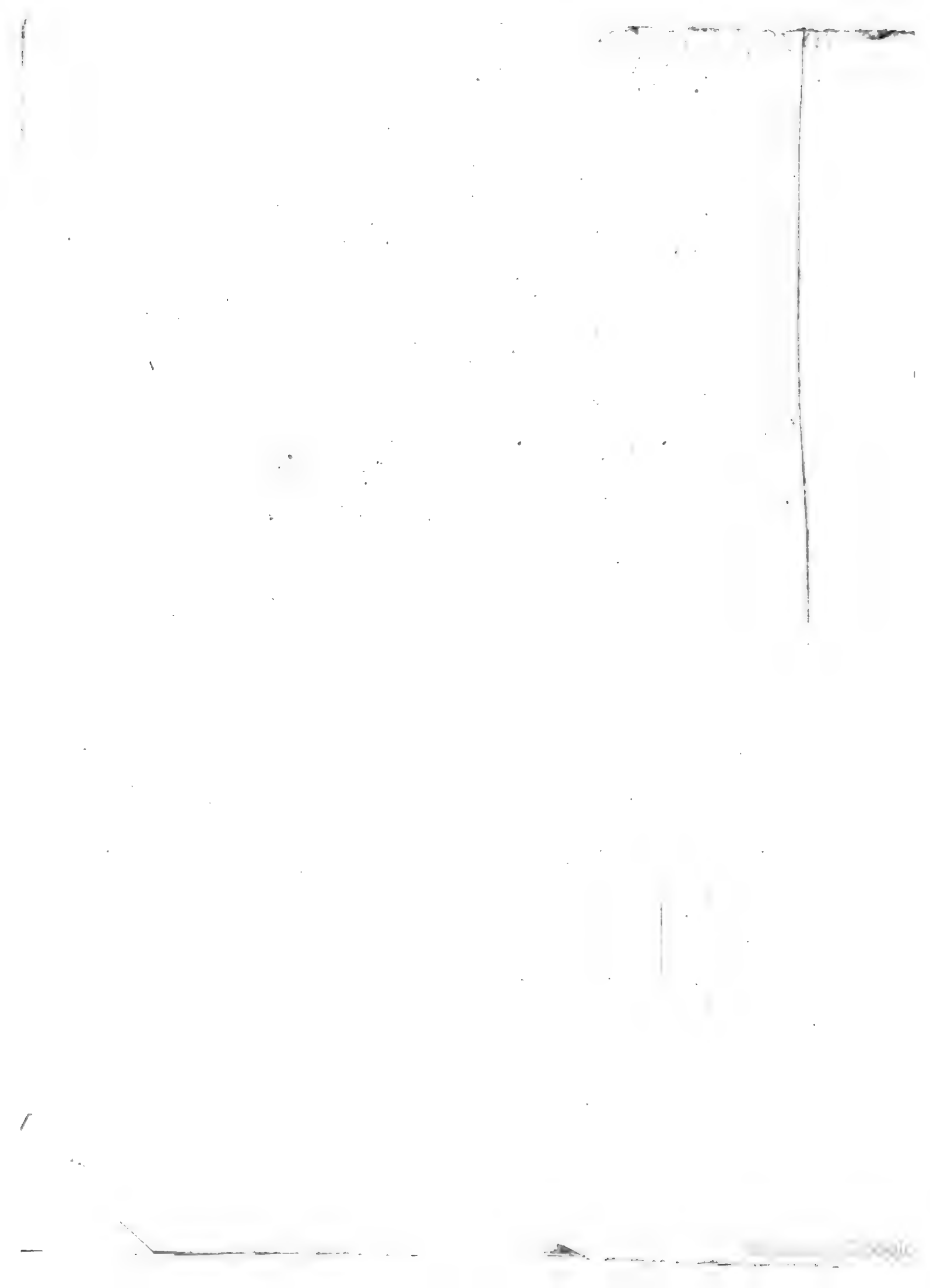
Non est farina recens, nec nostri gloria caeli:
Nobilis Lysippi munus, opusque vides.
Lib. IX. epigr. 45.

Cotal gusto per le antiche statue Greche era in Roma degenerato in una specie di mania che seco spesso strascinava la rovina delle famiglie:

Insanit veteres statuas Damasippus emendo.
Hor. Satyr. Lib. II. Satyr. III.

linteo dipinto; vilissima adulatrice prostituissi grossolanamente ai capricci di Caracalla, che il suo capo infame collocar facea sulle più belle statue Greche, troncandone le teste dei Numi. La scultura non di meno ravvivossi sotto taluno de' successivi Imperatori. Il tempio da Vespasiano alla Pace innalzato, e da lui di Greche statue e pitture arricchito divenne pure il tempio dell'arti belle. Essa ricomparve ancora non indegna della sua gloria antica ne' bassi-rilievi che colla direzione dell'Ateniese Apollodoro eseguiti furono sulla famosa colonna destinata a perpetuare i trionfi di Trajano: ma ancor più coraggiosa sotto Adriano rialzossi, e tentò di ricuperare il suo prisco splendore. Testimonio ne sono le statue sotto il nome di Antinoo conosciute. Quest'Augusto esercitato egli medesimo nella pratica dell'arte, non ristrinse le sue sollecitudini nelle sole mura di Roma: sollevò dall'avvilimento la Grecia, diè novella vita ad Atene, condusse a compimento il tempio di Giove ad Olimpia, ed a questo Nume eresse un simulacro colossale d'oro e d'avorio. E certamente avrebb'egli richiamata l'arte alla perfezione, se stato non fosse sì vago della varietà degli stili, e di certe concezioni ardite e gigantesche anzi che grandiose; e se talvolta macchiata non avesse la sua nobile passione con una crudele gelosia contro di que' medesimi artefici, de' quali avrebbe dovuto ambire la rivalità e le gare. Antonino e Marco Aurelio camminarono sulle gloriose orme di Adriano. Le arti gareggiarono nell'ornare la celeberrima villa di Lanuvio da Antonino innalzata. Una statua di Tetide ivi scoperta, comechè sciaguratamente mutilata, andar potrebbe del pari colla famosa Venere Medicea. Marco Aurelio, alunno della filosofia e ad un tempo dell'arti belle, quest'Augusto che stato era nella pittura ammaestrato da un sapiente della Grecia detto Diognete, e che nelle opere del buon gusto non mai dipartivasi dai consigli di Erode Attico splendido amatore dell'arti stesse, promosse e favorì più ancora dell'antecessor suo specialmente la scultura. Questa gli diede una nobile testimonianza della gratitudine sua innalzandogli la bella statua equestre che tuttora si ammira nel Campidoglio, e coniandogli una medaglia, in cui è celebrata la giusta apoteosi di lui che sulla terra non altro ambito avea che d'imitare la beneficenza de' Numi (1). Ma dopo la morte di que-

Totale decadimento

(1) Agincourt, *loc. cit.* pag. 16.

st'Augusto le belle arti andarono precipitando verso il totale loro decadimento, e più ancora delle sorelle sue la scultura, la quale ben più di esse ha d'uopo del lusso, della magnificenza e della pace. Ben venti Imperatori si disputarono il trono colle armi, col sangue, colla morte. Fra sì ferali procelle qual vita aver mai potea la scultura, arte pacifica e mansueta? Al principio del quarto secolo già caduta era in un irreparabile abbattimento. Prova ne sono le statue di Costantino, ed i bassi-rilievi dell'arco a lui innalzato. Nè essa potè pur risorgere nel suo suolo natio, da che Bizanto divenne la sede dell'impero. Che anzi sotto gli Augusti d'oriente andò trasfigurandosi in guisa da non essere più riconosciuta per quella figlia di Giove che tante maraviglie operate avea. Essa più non apparve, che sotto forme stravaganti, bizzarre, mostruose.

Monumenti della decadenza dell'arte

Gioverà ora il prendere ad esame qualche monumento, che all'occhio ci sottoponga lo stato della scultura a Costantinopoli verso la fine del secolo IV.; e gioverà ancora l'estendere il medesimo esame ne' monumenti che portano l'impronta della barbarie dei successivi secoli. Veggasi la Tavola 131. Nel *num.* 1 è fedelmente riportato un medaglione in bronzo, rappresentante il busto di Teodosio il Grande (1). Nel *num.* 2 e nel 3 veggonsi i bassi-rilievi di due delle quattro facciate del piedistallo, ond'è sostenuto l'obelisco Egiziano già da Costantino eretto nell'*Hippodromo* di Costantinopoli, e che essendo caduto per un terremoto venne da Teodosio il Grande rialzato. Nell'uno dei due bassi-rilievi il Gillio ed il Conte di Choiseul ravvisarono Teodosio nell'atto di assistere ai giuochi solenni, e nell'altro lo stesso Imperatore che sta ricevendo gli omaggi ed i tributi de' riconoscenti Bizantini (2): oggetti allusivi ambidue all'anzidetto rialzamento, che in que' tempi venne reputata impresa ardua e maravigliosa. Questa convenevole analogia colle circostanze dell'avvenimento ci dimostra, che l'arte sebbene

Piedistallo dell'obelisco Teodosiano

(1) Questo raro e prezioso medaglione, e quello riportato al *num.* 8, furono per la prima volta pubblicati dall'Abate Tanini l'anno 1791, nel suo supplimento all'opera del Banduri.

(2) Le figure di questa Tavola sono ricavate tutte dalla grand' opera di Agincourt. I disegni de' bassi-rilievi Teodosiani furono trasmessi allo stesso Agincourt dal Conte di Choiseul, che gli avea fatti eseguire dal signor Fauvel, abile artista, che trovavasi alla corte di Costantinopoli in qualità di Console della Francia.

fosse di già decaduta quanto all'esecuzione, tuttora conservava, almeno in parte, l'aggiustatezza degli antichi nel primo concepimento del pensiero, e nella distribuzione dell'opera. Ma le figure vi furono sì maltrattate dai Turchi, più crudeli ancora del Tempo, che è cosa quasi impossibile il riconoscere lo stile con cui furono eseguite. Per supplire a tale difetto si sono aggiunti il già accennato medaglione, che appartiene all'epoca stessa, ed il rovescio *num.* 8 di un medaglione di Costantino colla figura simbolica della città di Costantinopoli. In essi due medaglioni lo stile, quanto alla mossa delle figure, è meno felice che ne' bassi-rilievi del piedistallo, ne' quali le figure che sono in piedi ad onta della monotonia nelle attitudini non mancano di nobiltà, e quelle che stanno assise in una specie di tribuna, hanno certa maestà semplice e tranquilla: la quale differenza, secondo Agincourt, proviene dall'essere i medaglioni di conio Latino, ed i bassi-rilievi probabilmente di Greco scalpello, il cui decadimento non era ancora cotanto innoltrato (1).

Medaglioni di Teodosio e di Costantino

Monumenti del secolo IX. e X.

L'epoca del monumento *num.* 4, può stabilirsi tra il IX. ed il X. secolo. La disposizione del soggetto ci dimostra che la scuola Greca anche nello stato del suo massimo decadimento conservava sempre una certa superiorità sulla scuola Latina. « Cristo (così questa composizione vien'illustrata da Agincourt) assiso in un trono riccamente adorno fra due personaggi della celeste corte ha nell'attitudine sua un notabile carattere di unzione. La Vergine madre ed il precursore che stanno presso di lui, benchè in atteggiamenti poco espressivi, non sono privi di nobiltà (2). « Alla medesima epoca dee riferirsi il mezzo-rilievo in avorio del *num.* 5, rappresentante la nascita del Messia. Nella composizione tutte sembrano violate le regole della prospettiva; ma alcune parti vi sono trattate ingegnosamente, e non senza qualche forza d'espressione. Tali sono il gruppo dell'Angelo e del vicino pastore e quello delle femmine,

(1) La parte anteriore delle tribune presenta un appoggio, od un'inferriata sostenuta da una specie di Termini, od Ermi, genere di decorazioni, a cui furono nell'architettura sostituite le balaustre, d'una forma meno gradevole, e da cui queste presero forse l'origine loro *Agincourt*.

(2) Questo basso-rilievo è in avorio, e forma la prima parte di un magnifico *Trittico*, così detto dalle tre tavolette ond'è composto: è tratto dal *Musaeum Christianum* del Vaticano. V. Gori, *Thesaur. veterum Diptychorum*. T. III. Tab. XXIV.

che sollecite stanno intorno al bambino. La Vergine giacente in un letto di forma particolare non manca nè di grazia, nè di una dolce maestà (1). I bassi-rilievi, *num.* 6 e 7, appartengono al secolo XI. epoca la più calamitosa, e portano evidentemente l'impronta del più deplorabile decadimento: totale mancanza d'espressione nelle teste, monotonia nelle composizioni, estrema durezza nelle attitudini e ne' panneggiamenti; ecco il carattere della Greca scultura in quest'epoca (2). Gli artefici, molti de' quali erano monaci in que' tempi, non potendo o non volendosi allontanare dalle minutezze delle regole, che loro erano dalla disciplina ecclesiastica prescritte, avevano in certa guisa adottata una liturgia pittorica, sì che nelle loro opere materialmente seguivano una maniera od uno stile consacrato dalla consuetudine, da cui l'allontanarsi stato sarebbe sacrilego ardimento. Per la stessa ragione anche presso gli Egizj quest'arte fu sempre in confini strettissimi racchiusa. Uno stile non meno stravagante si vede nelle medaglie *num.* 9 e *num.* 10, rappresentanti la prima Leone VI. detto il *saggio* ed Alessandro suo fratello e successore, la seconda, Costantino Porfirogenito figlio di Leone il *saggio* con Zoe sua madre. Le immagini presentano appena la forma umana. La barbarie è giunta a segno tale, che nella leggenda si veggono caratteri Greci frammessi ai Latini: cosa tanto più notabile, quanto che quei due Bizantini Augusti ebbero fama di fautori delle lettere e dell'arti belle. Uno stile assai migliore si ravvisa nelle due pietre incise dei *num.* 11 e 12. Sulla prima è rappresentata in diaspro la Vergine, ed appartiene alla fine del secolo XI. cioè ai tempi dell'Imperatore Niceforo Botoniato, siccome ne fa testimonianza la leggenda intorno incisa (3). La seconda, che è un cammeo a due colori, rap-

Monumenti del secolo XI.

(1) Appartenne già alla collezione del signor Agincourt: trovasi nel *Musaeum Christianum* del Vaticano. V. Agincourt, *Sculpt. Table des Planches*, pag 12.

(2) Il Salvatore del *num.* 6, occupa il centro di una delle due tavolette d'avorio, ond'è coperto un manoscritto di Vangeli appartenente alla Biblioteca Barberini di Roma. La Vergine in mezzo degli Apostoli, *num.* 7, è tratta da un dittico, che serviva pure di coprimento ad un manoscritto di Vangeli, già della metropolitana di Firenze, ora del Museo Barberini

(3) Ducange, *De infimi aevi numismatibus*, (Disser. in Glosa. *Paris*, 1766. T. IV. Tab. III. §§. XXXVIII.).

presenta il busto di S. Basilio: è lavoro di stile Greco moderno, ed è tratto dalla collezione dell'Abate Lelli illustre antiquario Romano.

Risorgimento della scultura

Noi vedemmo la miseria e l'avvilimento, in cui trovavasi la scultura nel secolo XI. Tale essa si mantenne più o meno sino al secolo XIV. allorquando una novella aurora cominciò a ravvivare le lettere e l'arti belle. I primi raggi spuntarono appunto nel felice suolo della nostra bella Italia. Qui le città e i Principi, anche fra mezzo alle fazioni, si fecero a proteggere e promovere le arti gareggiando con ogni genere di munificenza; e qui verso il 1349, siccome scrive il Vasari nella vita di Jacopo di Cosentino, gli artefici della maniera Greca propagatisi fra noi, da che Costantinopoli caduta era sotto il dominio dei Latini, si unirono con quei della nuova maniera, cioè cogli scolari di Cimabue, e formarono in Firenze la celebre compagnia di S. Luca Evangelista. Da tale consorzio uscirono que' primi maestri che gettarono le fondamenta delle varie scuole, ond'ebbe poscia sì gran nome l'Italia. Ma la grand'opera non fu che col nascere del secolo XVI. compiuta. Dalle rovine stesse di Roma, dalle reliquie che della Greca scultura si andarono in quella famosa città, un dì del mondo reina, disseppellendo, uscì una sacra fiamma che animò i Michelagnoli, i Raffaelli e tutti que'grandi, sotto le cui mani ebbero vita i marmi, i metalli, le pareti, le tavole, le tele: secolo felice, sècolo de'più maravigliosi prodigj, che dopo mille e più anni di decadenza e di avvilimento surse a riaccendere e consolare lo spirito umano: secolo aureo che preparò il luminoso cammino all'Italo Fidia, all'emulatore del Greco scalpello, al divino Canova, di cui non potremo giammai degnamente encomiare le opere, nè piaguere bastevolmente l'immatura morte.

La Pittura.

La pittura, posteriore ai tempi Trojani

Brevissimi noi saremo in quest'articolo, essendo che di molte cose intorno alla pittura già ragionato abbiamo della statuaria favellando: arti sorelle, che insieme progredirono, e decaddero insieme; comechè questa sia di quella primogenita. Nessuna menzione abbiamo di essa in Omero. Ciò vuolsi intendere della pittura propriamente detta, cioè dell'arte di rappresentare sopra una superficie piana gli oggetti per mezzo di varj colori; giacchè grossolano errore sarebbe il credere che ai tempi della guerra di Troja ignota fosse l'arte di disegnare, o di condurre i semplici dintorni. La sola descrizione dello scudo d'Achille basterebbe per convincerci del contrario. Ma Omero parla de'ricami d'Elena, di Andromaca, senza però rammentare giammai se non la lana di un sol colore. Nel IV. dell'Odissea fra i doni che vengono ad Elena presentati si fa menzione di una cestella d'argento col labbro commisto d'oro, tutta ripiena di gomitoli di lana finamente filata; ma non si fa pure un cenno che tali fila fossero a diversi colori, e solo s'aggiugne che sovr'essa cestella era una conocchia con lana violata. Ora se nei ricami stata fosse in uso la diversità dei colori, il poeta nelle sue descrizioni sì accurato, almeno con qualche epiteto espresso avrebbe che que'gomitoli erano a più colori. Sembra anzi che i vocaboli da Omero usati parlando de'ricami non altro denotino che diverse figure, diversi fiori con un medesimo tuono o grado di tinte, differenti bensì nel fondo su cui erano rappresentati, ma espressi con una sola tinta senza degradazione alcuna (1). Nè dopo la guerra di

Ricami

(1) Vedi Goguet, *Della origine ec.* pag. 128 e seg. ediz. di Lucca. Da ciò che qui affermato abbiamo è facile il dedurre quanto s'allontanino dal vero i pittori di teatro allorchè nelle rappresentazioni di avvenimenti eroici introducono arazzi, oppur tele dipinte a più colori. E da notarsi poi, che gli arazzi non vennero introdotti presso i Greci se non dopo che questi ebbero commercio coll'Oriente, d'onde ne presero l'uso.

Troja cominciò sì tosto la pittura ad emulare la sorella; perciocchè già ammiravansi il Giove di Fidia, e la Giunone di Policleto (le più maravigliose tra le statue degli antichi) nè ancora sulle Greche tavole vedevasi intelligenza di chiaroscuro. Apollodoro soprannomato il pittore delle ombre, e più ancora Zeusi suo discepolo, i quali fiorirono nella Olimpiade XC., 420 anni circa prima dell'era Volgare, furono i primi ad introdurre nella pittura gli ombreggiamenti. L'arte innanzi di quest'epoca non in altro consisteva che in una rappresentazione di varie immagini poste a guisa di statue l'una dopo l'altra, in guisa che, tranne l'attitudine ond'erano collocate l'una relativamente all'altra, rappresentavano oggetti isolati e non in un sol tutto connessi, siccome appunto vedesi in alcune pitture sui vasi. Winkelmann ripete i tardi progressi di quest'arte dall'uso stesso che se ne faceva. Imperocchè la statuaria quanto giovò ad estendere la religione, altrettanto vantaggio dalla stessa religione ritrasse, ciò che affermare non puossi della pittura. Le tavole dipinte offerivansi bensì ai Numi, e servivano di ornamento ne'tempj; ma non potrebbe con alcuna asseveranza affermarsi che queste presso i Greci siano state giammai oggetto di religiosa venerazione (1).

Pitture monocromatiche

Le più antiche pitture erano dunque *monocromatiche*, ossia ad un sol colore; ed in esse, secondo Plinio, adoperavasi specialmente il rosso formato ne'più remoti tempi colla terra cotta triturata, poscia col minio e col cinabro, ed anche colla semplice terra rossa. Col procedere de'tempi vennero introdotti quattro colori, e questi ancora semplici ed austeri; cioè il *nero* composto d'una specie d'inchiostro, il *rosso* che formavasi con una terra proveniente dal Ponto, un *gialliccio* detto *melinum* dai Latini, composto di una terra di colore tra'il giallo e'l bianco, ed il *silo* specie di giallo, che traevasi dalle miniere dell'Attica. Di questi facevano uso Apelle, Echione ed altri chiarissimi pittori, vaghi della squisitezza del disegno e della sublimità della composizione più che dello splendore e della vivacità de'colori. Ma poscia quasi a maggior lusso adoperati furono anche i colori più splendidi e più vivaci, cioè il purpureo, la crisocolla, specie di colore tratto dai minerali, il cinabro ed altri. Quindi è che due maniere possono distinguersi nelle pitture dei Greci, l'antica, e la nuova; fra le quali però Cicerone accorda il vanto

Colori introdotti nella pittura

Due maniere di pitture

(1) Winkelmann, *Storia ec.* Tom. I pag. 261.

all'antica. *Quanto son esse*, così egli s'esprime nel III. dell'Oratore, *comunemente per varietà e vaghezza di colorito più gaje le moderne pitture che le antiche? Non pertanto, benchè ci abbiano a prima vista rapiti, quel diletto non dura molto: per lo contrario nelle vecchie tavole quella stessa oscurità ed orridezza loro c'incanta.* I colori non venivano preparati coll'olio (invenzione non anteriore al secolo XIII. dell'era Volgare) ma coll'acqua, talvolta coll'aceto o con altro liquore commista, onde non potessero sì facilmente svanire. Ma anche la cera fu in uso nelle antiche pitture, genere di dipignere detto *encausto* (1), perciocchè con ferro rovente stendevansi le cere sulle pareti, sui marmi, sulle tavole e sopra altri simili oggetti. Tali cere si tingevano anche a'varj colori, e talvolta liquefatte adoperavansi col mezzo de'pennelli, specie di lavoro che fu non infelicemente rinnovato da taluno de'moderni pittori (2). Pingevasi all'*encausto* anche sull'avorio, e sulle corna ridotte in lamine, e queste servivano d'ornamento alle pareti delle stanze, ed all'imposte delle porte. Le pitture sulle pareti intonacavansi sovente colla cera liquefatta e ridotta in una specie di vernice, col qual mezzo più splendidi apparivano i colori, e le pitture venivano dall'umidità e dall'aria preservate. Ma le pitture più insigni erano generalmente sulle tavole, al qual'uopo facevasi uso del larice, come legno meno facile a fendersi, e più atto a resistere al fuoco (3).

Encausto

(1) Da *ev*, *per*, e *καυσις abbruciamento*, adustione.

(2) Fra'moderni pittori, che tentarono di rinnovare la pittura all'*encausto*, è celebre un certo *Colan* di Lipsia. Questi dopo molti esperimenti trovò finalmente essere d'uopo d'una particolare specie di cera atta a ricevere i colori, e che, secondo il Martin, chiamarsi potrebbe cera *punica* od *eleodorica*. Egli però fece sempre un mistero delle materie di cui faceva uso, e della maniera onde comporla. Diverse pitture furono da lui con tal cera eseguite. Il metodo suo però era ben diverso da quello, di cui parlano, congetturando sulle asserzioni di Plinio, il dotto Arduino, il Caylus ed il Winkelmann. Veggasi il Martin ne'suoi commenti alla più volte citata *Archaeologia* dell'Ernesto, *Excursus XXI*.

(3) Vitruv. II. 9. Plin XVI. Theophrast *Hist. Plant. etc.* Sembra che la pittura sulla tela non abbia cominciato che ai tempi di Nerone, il quale volle essere dipinto *in linteo*. Le pitture *in textili*, delle quali parla Cicerone nella quarta Verrina, appartengono al genere dei ricami. Plin. XXXV. 7. 39.

Progressi della pittura

Già vedemmo che Apollodoro fu il primo che nella pittura introducesse gli ombreggiamenti. Il suo discepolo Zeusi di Eraclea fece più ancora colla perfezione delle tinte, e presentossi già grande maestro. Parrasio di Efeso perfezionò la simmetria, in cui Zeusi era mancante, e diede il giusto metodo de' contorni, ed il modo di ben condurre le estremità, i capelli e le più minute parti del volto, nel che consiste il massimo pregio dell'arte. Pari a lui, e fors'anche a lui superiore, fu Timante, le cui opere sono da Quintiliano e da Plinio rammentate. Ma di tutti più grande fu Apelle, che visse a'tempi di Alessandro, e che innalzò l'arte al sommo grado di perfezione. Egli, conservando però sempre le semplicità della natura, aggiunse alle tavole quella venustà, che Lisippo dato avea alle statue. Nello stesso tempo Aristide e Protogene cominciarono ad esprimere vivamente le passioni (1).

Varie scuole

La pittura de' Greci era pure divisa come la moderna, secondo le città ed i paesi, dal che nacquero anche presso di loro varie scuole colle denominazioni di *Asiatica*, di *Elladica*, di *Jonica*, di *Attica* e simili. Ma fra tutte fu celeberrima la scuola *Sicionia*. Noi però non possiamo bastevolmente conoscere la perfezione dell'antica pittura, essendosi smarrite tutte le tavole, nelle quali più che sulle pareti dipignere soleano i Greci maestri. Le pitture dei vasi, comechè pregiabilissime pel disegno e per la composizione, dare non ne possono che un'imperfetta idea; e molto meno argomentar si potrebbe di tale perfezione dalle pitture Ercolanensi, od anche dalle poche che si conservano in Roma. Nè però dall'imperfezione di queste opere conchiudere potrebbesi che la pittura dei Greci fosse di gran lunga alla statuaria inferiore, e che gli antichi scrittori abbiano per vanità mentito negli elogi che di essa ci lasciarono siccome parve ad alcuni, specialmente degli oltramontani; perciocchè troviamo veraci i medesimi scrittori allorchè fanno le lodi dell'altre arti, delle quali sino a noi pervennero le opere, e giacchè l'argomento dell'analogia debb'essere in ciò di grandissimo peso.

Le arti presso i Greci odierni

Noi ragionando della scultura parlato abbiamo altresì del decadimento di essa e della sorella sua sotto gli Augusti Bizantini.

(1) Intorno alle opere dei pittori qui rammentati possono consultarsi oltre Plinio, Carlo Dati che de' quattro principali scrisse ampiamente la vita, il Junio, il Winkelmann ed il Felibien. Veggasi anche l'Algarotti nel suo *Saggio sulla pittura*.

Sarebbe questo il luogo in cui esporre lo stato di ambedue quest' arti presso i Greci odierni, se pure colla distruzione dell' impero d'oriente elleno perduto non avessero quasi ogni aura di vita (1). « I conquistatori della Grecia (dice Guys) ad esempio degli antichi Persiani più non tollerarono nè pittori, nè scultori di figure. Prima di essi una religione santa, la più propria a reprimere le passioni, onde in un clima periglioso porre la castità sempre più al coperto delle occasioni e delle cadute, avea saggiamente proscritte le immagini nude. L'autorità sovrana, ed il fanatismo ancor più di essa potente, suscitato aveano nel Greco impero quella setta furibonda (gl' Iconoclausti), che col pretesto di abolire un culto idolatra spezzò indistintamente ogni specie d' *immagini*, cioè le più belle opere di pittura e di scultura. Come mai le arti sì barbaramente perseguitate, e tanto già dal loro antico splendore decadute, potuto avrebbero mantenersi in un paese, dove sostenute dallo spettacolo della più bella natura eransi perfezionate al segno di rendere la Grecia una scuola di pittura e di scultura, la più famosa che mai sia sussistita? » I Greci moderni nutrono tuttavia alcune scintille di quell' amore per l' arti belle, del quale tanto ardevano i lor maggiori. Mentre gli uomini (così continua lo stesso Guys) attendono al commercio, alla navigazione, all' agricoltura, od a fabbricar drappi ad imitazione di quelli dei Turchi, ed anche dei Lionesi, le donne disegnano, ricamano, ed assortiscono perfettamente i fiori, i frutti, i fogliami; e non si può a meno di am-

(1) « Nel basso popolo Ateniese prevale una curiosa opinione intorno alle antiche statue. Egli crede ch' esse un tempo fossero veri corpi, i quali vennero poi mutilati e per incantesimo ridotti nel presente stato di pietrificazione coll' opera di certi magi, i quali eserciteranno sovr' essi il loro potere finchè la Grecia non sia sottratta al dominio dei Turchi, lo che accadendo, saranno trasformati nei loro corpi primitivi. Lo spirito in essi racchiuso è detto un *Arabim* e non rade volte odesi gemere e piagnere la propria condizione. Alcuni Greci, a' tempi nostri, gettarono all' istante a terra una cassa contenente porzione dei marmi d' Elgin, che da Atene accompagnavano al Pireo, nè per qualche tempo fu possibile d' indurgli a toccarla, affermando essi di udire *Arabim* che gridava e lagnavasi del suo spirito trattenuto in ischiavitù nell' Acropoli. È d' uopo aggiugnere che gli Ateniesi pensano che la condizione di tali incantati marmi divenir possa migliore col rimoverli dai paesi soggetti alla tirannide dei Turchi ». *Hobhouse, A journey through Albania etc.* pag. 348. Nota.

mirare il lavoro de' ricami Greci. Ma l'ingegno, ben anco il più fermo, non osa ripigliar il pennello per dipignere la figura: non si dipigne che di nascosto. In tal modo il figlio di Solimano, Capitan Pacha, divenuto poi grande Ammiraglio, mentre incrocicchiava colla flotta del Gran Signore, sollazzavasi segretamente nel dipignere le più belle donne delle isole dell'Arcipelago (1).

Poesia, oratoria, filosofia

Alle arti belle appartengono pure la poesia e l'oratoria, siccome esse ancora della natura imitatrici, e seguaci de' medesimi principj che a quelle dal buon gusto e dalla filosofia furono prescritti. Ma tanto l'una, quanto l'altra hanno sì grande estensione, che troppo dai confini nostri ci allontaneremmo se volessimo degnamente trattarne. Esse poi per la loro stessa indole, (trattone però la tragedia e la commedia, de' cui abbigliamenti parleremo in un particolare articolo) nulla presentano che dimostrare si possa coi monumenti, o che quanto alle costumanze, non sia comune con ciò che già esposto abbiamo, o che nei susseguenti articoli anderemo esponendo. Nè certamente ci ha uomo di gentili costumi che attinto non abbia alle fonti di que' sommi ingegni, nelle quali bevvero a gran sorsi i più insigni poeti ed oratori di ogni colta nazione, ed alle quali attingono tuttora le scuole dell'amena e bella letteratura. Tutto ciò dee pure applicarsi alle scienze filosofiche, i cui trattati non ci potrebbero alcuna messe somministrare, perchè dall'intento nostro totalmente alieni. Gioverà bensì l'esporre le immagini che de' poeti, degli oratori e de' filosofi ci furono dall'antica Grecia tramandate. Esse hanno coll'opera nostra un'intima relazione, e sono ben sovente nobilissimo soggetto de' moderni artefici. In questa parte non faremo che attignere alla Greca Iconografia del celeberrimo Visconti.

(1) Guys. *Voy. litter. de la Grèce*. Tom. I. Lettr. XXXII.
Il figlio di Solimano aveva fatto dono di alcune sue pitture al Conte Desalleurs, Ambasciatore di Francia a Costantinopoli.

SEZIONE SECONDA DELLA GRECA ICONOGRAFIA

RITRATTI

DE' POETI, DEGLI ORATORI E DEI FILOSOFI.

Omero ed Archiloco

Nella Tavola 132 sono le immagini de' più celebri poeti. L'erme *num.* 1 rappresenta i ritratti di Omero e di Archiloco. *La storia*, dice Visconti, *ha quasi sempre principio dalla favola.* Omero, quest'uomo maraviglioso, questo padre della poesia e d'ogni gentil sapere, precedette di più secoli ogni altro profano scrittore. Egli fioriva dieci secoli circa innanzi l'era Volgare. Qual maraviglia che la sua vita sia colle favole commista, e che tanto disputato siasi ben anche della patria sua! Indarno perciò si cercherebbe la vera immagine di questo poeta, ed indarno alcuni moderni hanno voluto spargere dubbj sull'asserzione di Plinio, che riguardava come apocrifi tutti i ritratti che di lui a' suoi tempi vedevansi. La sola diversità che gli antichi stessi attribuivano alla fisonomia di Omero, e che difatto diversissima appare nelle varie immagini che di lui abbiamo, basta per convincerci di ciò che Plinio con tanta asseveranza affermava. Lo stesso dee dirsi de' ritratti anche di altri antichi. Ma siccome la fantasia degli artefici concepiva e dava pure un'immagine agli Iddii, componendone la figura secondo gli attributi che di loro credevansi proprj; così essa concepì e produsse l'immagine ancora di que' grandi uomini, che degni le sembravano dell'immortalità. Ma non così dee affermarsi delle immagini, che dagli antichi ci furono tramandate come rappresentanti l'effigie di quegli uomini che fiorirono dopo l'origine delle arti, e ne' tempi da ogni favola sgombri. Queste reputarsi debbono autentiche e fedeli. Veggasi ciò che intorno ai ritratti degli antichi premesso abbiamo nella prima serie della Greca Iconografia. Un'immagine di Omero fu già

da noi riferita nella Tavola 73 rappresentante l'apoteosi di lui, ed un'altra ancora nella Tavola 123. Il doppio erme, che ora presentiamo, fu scoperto a Roma sul monte Celio. La testa di Omero, sebbene fosse assai più malconcia dell'altra, nondimeno conservava la convenevole fisonomia del principe de' poeti. Essa benchè restaurata porta tuttora l'impronta del genio. La sua mossa e l'increspamento della pelle intorno agli occhi sembrano indicare la cecità, da cui stato era colpito quell'uomo veramente straordinario: la fronte è cinta collo *strofio*, ornamento che gli artefici della Grecia davano alle teste de' Numi e degli eroi. Fu già costume degli antichi di unire in un doppio erme le immagini di quegli uomini insigni, ch'ebbero comune o la patria, o la dottrina, o la professione. Una serie d'illustri scrittori, alla cui testa è Cicerone, vanno d'accordo negli scritti, negli elogi e ne' giudizj loro col porre insieme Omero ed Archiloco; ed ambidue difatto stati erano insieme uniti nella solennità che come a' semidj veniva loro ogni anno celebrata. Archiloco nacque a Paros da una schiava e fu contemporaneo di Romolo. I suoi costumi depravati, e più ancora le mordaci sue satire gli procacciarono l'inimicizia di tutti i suoi concittadini. Morì non ostante glorioso, combattendo sul campo dell'onore. Omero avea inventato l'epopea: Archiloco fu da tutta l'antichità riguardato come il creatore della poesia lirica, della satira, dell'apologo e dell'elegia. La sua fisonomia nell'erme da noi riferito non è quella d'un uomo ordinario, siccome si esprime appunto Visconti: il suo profilo sembra annunziare un carattere d'ardimento e fors'anche d'impudenza. Nella faccia si scorge un tal quale rilassamento delle parti coll'occhio confinanti; carattere che gli antichi fisonomisti dar solevano ai maldicenti. Questa è assai meglio conservata che la faccia di Omero, ma l'estremità del naso è opera di moderno scalpello.

Tirteo

Non molto posteriore ad Archiloco fu Tirteo, che fiorì 700 anni circa prima dell'era Volgare. Ma le vicende della sua vita sono ingombre di favole. Sembra che discendesse da una famiglia Dorica e che stabilito si fosse in Atene. Nella seconda guerra di Messene risvegliò co' suoi versi gli abbattuti Lacedemoni, e gli spinse alla vittoria. Era deforme di corpo, ma ardente di anima. La pietra incisa del *num.* 2 appartenente alla collezione del signor Vanhoone contiene l'immagine. Vi si vede un eroe senza barba, giusta il costume de' Lacedemoni prima di Licurgo. Egli tiene la picca nella

destra: il suo braccio sinistro è coperto da un grande scudo: sta in piedi e senza altro vestimento che un picciolo mantello, ond'ha avviluppata una parte delle braccia: le sue proporzioni sono grossolane; forse perchè lo scultore volle alludere alle imperfette forme di questo poeta guerriero. L'epigrafe va dalla diritta alla manca, giusta l'uso orientale, non dubbio indizio di antichità. Nel *num.* 3 che è una moneta di Mitilene, appartenente al Museo Vaticano, si vede il ritratto di Alceo in profilo. Il rovescio della stessa medaglia contiene l'effigie di Pittaco, uno de' sette sapienti, e contemporaneo di Alceo. Questo poeta nacque in Mitilene nell'isola di Lesbo, sei secoli prima dell'era Volgare. La sua vita fu procellosa al pari di quella di Archiloco, a cui egli era pur somigliante nel carattere torbido ed ambizioso. Nell'altra moneta Mitilenia, *num.* 4 appartenente all'imperiale Museo di Vienna, è l'effigie di Safo nata pure in Lesbo, emula d'Alceo ma di lui più celebre, forse non tanto pel valor poetico, quanto pe' suoi amori e per le vicissitudini della vita sua. Nel *num.* 5, che è una moneta di Teo del R. Gabinetto di Parigi, vedesi un poeta con lunga barba, in atto di sonare la lira. In questa immagine viene dal Visconti ravvisata l'effigie di Anacreonte, il cantore degli amori e del vino. Questo poeta, voluttuoso al pari di Safo, nacque in Teo sotto il bel cielo della Jonia, e fioriva nel VI. secolo innanzi l'era Volgare. La moneta *num.* 6, coniata probabilmente in Imera, siccome sembra indicarsi dalla figura e dalla leggenda del rovescio, apparteneva un tempo al Gabinetto del Principe di Torremuzza nella Sicilia. Essa contiene l'immagine di Stesicoro poeta e ad un tempo cantore, che nacque in Imera, e fiorì pure nel secolo dei Lirici. Credesi che il suo vero nome fosse Tisia, e che stato sia soprannomato *Stesicoro*, cioè *istitutore de' cori*, perchè negli accompagnamenti dei cori introdusse il suono della lira. Esso è qui effigiato nella guisa che da Cicerone ci venne descritto nella seconda Verrina: « È, dice egli, la statua di « un vecchio incurvato, che tiene un rotolo nell'una mano . . . . « Essa rappresenta il poeta Stesicoro, la fama ed il nome del quale « sono e saranno ancora grandissimi in tutta la Grecia ».

Alceo

Safo

Anacreonte

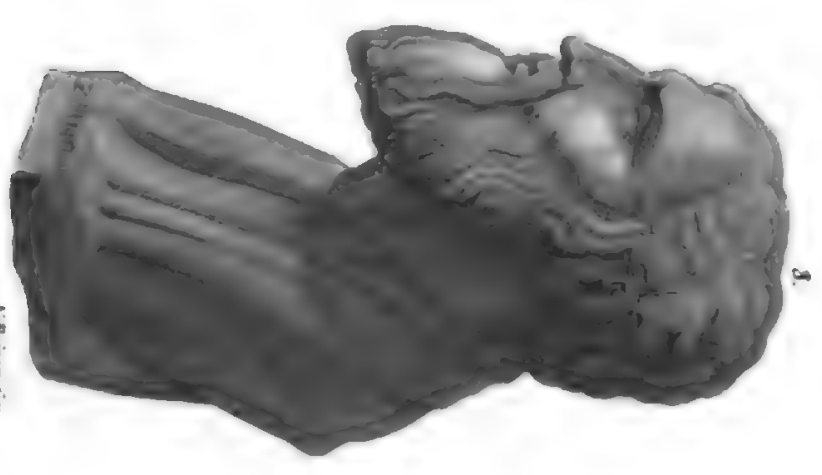
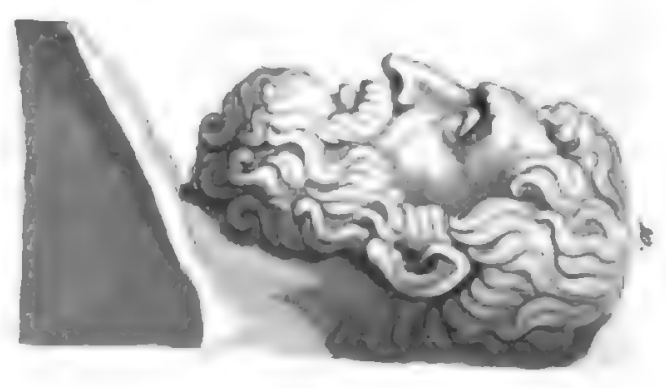
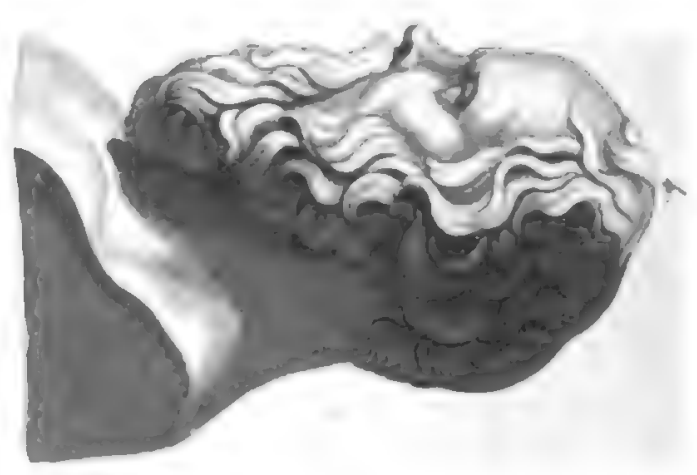
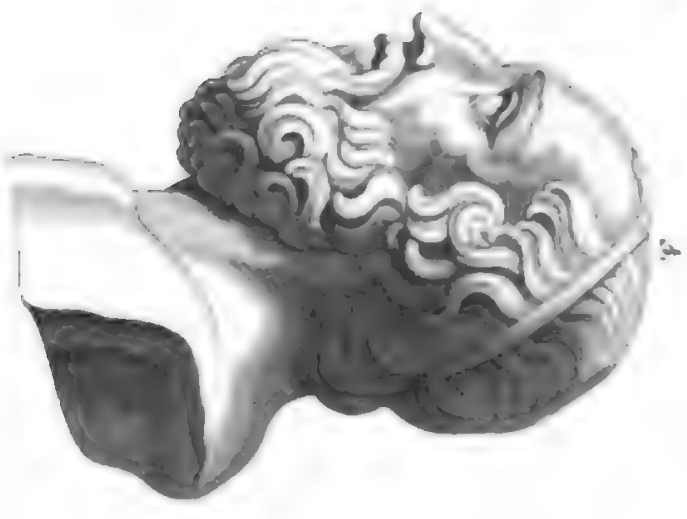
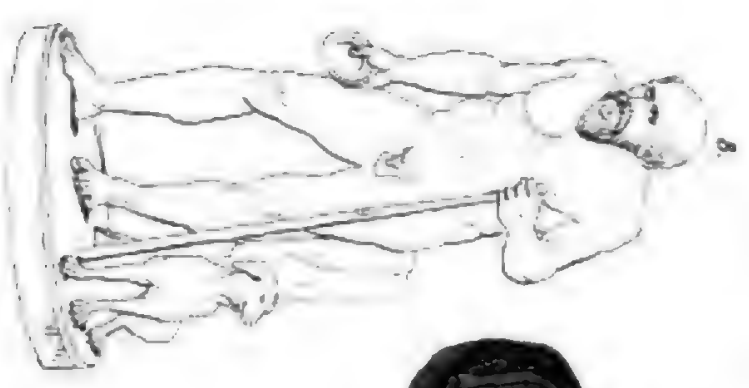
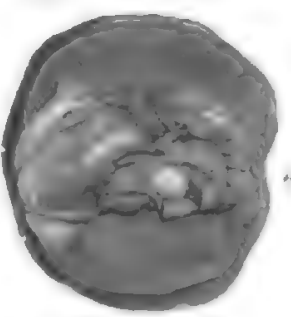
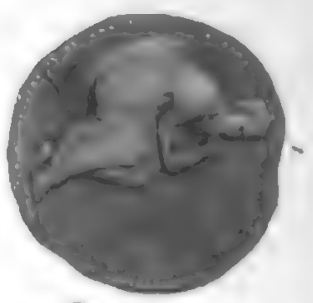
Stesicoro

Il *num.* 7 è un cammeo del Gabinetto di Stosch pubblicato dal Winkelmann, e rappresenta la morte di Eschilo. Questo poeta nato nell'Attica verso la fine del secolo VI. innanzi l'era Volgare può riguardarsi come il creatore del teatro, e della tragedia pro-

Eschilo

priamente detta. Dopo molti anni di gloria, disgustato nel vedersi vinto dal giovane Sofocle in una carriera ch'egli avea sì onorevolmente aperta, si ritirò in Sicilia, dove d'anni 69 morì per uno de' più strani accidenti. Un'aquila che avea rapita una testuggine scelse la calva testa del poeta per infrangervi il guscio della sua preda: il colpo fu mortale. Il poeta è rappresentato con una tazza nelle mani, circostanza che sembra opporsi alla tradizione, giacchè correva fama, ch'egli in quell'istante stesse facendo versi o filosofando. « Non avrebbe qui forse (dice Visconti) l'artefice voluto farci intendere che Eschilo non componeva versi a digiuno, e che Bacco era al pari di Apolline il Dio della Musa di lui inspiratore? » Nel medaglione in marmo, *num.* 8, che un tempo conservavasi a Roma tra le antichità Farnesi, è ritratto Sofocle che dagli antichi fu sempre reputato come l'Omero della tragedia. Egli nacque da schiatta illustre in Colono picciolo borgo presso Atene, divenuto poi celebre pel di lui Edipo; morì più che nonagenario per l'eccessiva gioja da cui fu sorpreso all'annunzio della sua ventesima corona. Euripide contemporaneo di Sofocle, ma di lui più giovane, aggiunger volle nuovi allettamenti alla tragedia: discepolo d'Anassagora, amico di Socrate trasportò sulla scena la filosofia, non senza danno della naturalezza ne' dialogi, del decoro ne' caratteri, e dell'andamento nell'azione. Esso è rappresentato nel cammeo *num.* 9 appartenente al R. Gabinetto di Parigi. « L'arte ammirabile (così Visconti) dell'antico litoglifo ci fa qui riconoscere Euripide, ad onta della picciolezza della sua figura, e di qualche guasto cagionato dal tempo. La donna, che sembra strignerlo al destro braccio, e che ha un rotolo nella manca, è la Musa della tragedia. La Dea strignendosi ad Euripide ha la sembianza di sollecitare il congedo del suo cliente presso un'altra donna assisa sopra uno scoglio che sostiene un picciolo erme. Questa donna è la *palestra* o la *ginnastica* personificata ed assisa, come nella dipintura da Filostrato descritta: essa era figlia di Mercurio. Il picciolo erme, immagine di tale Deità, e notissimo ornamento de' Ginnasj, diviene il simbolo distintivo di questo personaggio ideale. Onde gustare tutta la finezza della presente composizione allegorica, è d'uopo rammentarci che Mnesarco, padre d'Euripide, voleva del figliuol suo fare un atleta, e che il giovane solo dopo qualche ambiguo esperimento abbandonò la ginnastica per dedicarsi alla filosofia ed alla letteratura ». Il

Sofocle

Euripide

medaglione o lo scudo *num.* 10, fu scoperto con quello di Sofocle, già da noi poc'anzi riportato; e perciò non ci ha dubbio che il Menandro, di cui esso porta il nome, non sia il principe della commedia Greca, scelto giudiziosamente per accompagnare il principe della tragedia. Quest'immagine ha gli occhi mancanti di pupilla, come vedesi in moltissimi ritratti Greci. Cotal metodo degli antichi artefici non mai fu meglio applicato che nell'immagine di questo poeta, il quale, al dire di Suida, era losco. Menandro visse sotto i primi successori di Alessandro, e morì l'anno 290 prima dell'era Volgare. Egli fu il riformatore dell'antica commedia degenerata omai in una satira mordace ed impudente: stabilì la nuova con intrecci più naturali, e con una più esatta pittura de' costumi; e sbandì dal teatro comico i cori, onde l'antica era inceppata. La medaglia *num.* 11 contiene le immagini di Arato e dello stoico Crisippo. Essa fu coniata a Pompeiopoli, ed ora appartiene al Gabinetto della R. Biblioteca di Parigi. Nel ritratto di Arato si ravvisa quel movimento di collo, che fa sollevare la testa verso il cielo, *panda cervix*, e che Sidonio Apollinare avea notato nelle immagini del poeta astronomo. Arato che fiorì 280 anni circa prima dell'era Volgare era nato a Soles picciola città della Cilicia. Ad istanza di Antigono compose il poema astronomico dei *Fenomeni*, che ha eccitata l'ammirazione de' suoi contemporanei e di tutta l'antichità. La picciola statua *num.* 12, è l'immagine di Moschione poeta tragico e comico: è tratta dalla collezione Farnese, ed ora trovasi nel Museo del Re di Napoli. Nulla sappiamo di certo intorno alla patria di questo poeta, nè all'epoca in cui egli fiorì. Il titolo di una delle sue opere ne fa vedere ch'era posteriore a Temistocle, ed i pensieri filosofici sparsi ne' suoi frammenti provano che lo era pure ad Euripide e a Platone. Seguendo sempre le orme dell'immortale Visconti abbiamo e in questa e nelle seguenti Tavole ommesso alcuni ritratti, che sebbene trovinsi in qualche Iconografia, non hanno però l'appoggio o di antiche iscrizioni, o di gravi e valevoli congetture.

Menandro

Arato e Crisippo

Moschione

Nella Tavola 133 sono i filosofi. Il medaglione *contorniato num.* 1, appartenente al R. Gabinetto di Parigi, contiene il ritratto di Pitagora, figlio di Mnesarco, nato a Samo e fondatore di una filosofia, cui diede il proprio nome. Egli stabilì in Crotone la famosa scuola Italica, il cui principale dogma era quello della *Metempsicosi*, o transmigrazione delle anime; perì vittima della per-

Pitagora

Apollonio

secuzione nell'anno 496 prima dell'era Volgare. Segue nel *num.* 2, che è pure un medaglione *contorniato* del R. Museo di Parigi, l'immagine di Apollonio, troppo celebre impostore, nato a Tiana, città della Cappadocia, ne' primi anni dell'era Cristiana. Egli si propose Pitagora per modello; ma anzi che imitare le pregiabili doti, per le quali quel grande filosofo era divenuto sì famoso, tentò di rinnovarne la scienza *teurgica*, i miracoli e le predizioni: affettava una grande severità di costumi; ma in ogni sua azione lasciava chiaramente apparire il più sfrenato orgoglio. Rivolse ogni sua cura a ristabilire i riti del culto Pagano. Fu due volte in Roma, e quivi sofferì qualche persecuzione. Più che nonagenario si sottrasse per alcun tempo ai pubblici sguardi, probabilmente per dare alla sua morte un'aria di apoteosi nella mente de' troppo creduli discepoli. Il busto *num.* 3 rappresenta Zenone d'Elea, o di Velia, città della Magna-Grecia, educato nella scuola Italica, e che tutto poi occupandosi d'idee astratte diede origine alla dialettica, unendo in un corpo o sistema di dottrina i precetti della logica. Ma egli finì collo spargere tenebre e dubbj sulle più evidenti verità, e diede origine allo scetticismo. Fioriva verso l'anno 460 innanzi l'era Cristiana; morì fra' tormenti avendo cospirato contro di Nearco, che agognava alla suprema autorità in Elea. Quest'erme, appartenente già alla collezione Farnese di Roma, trovasi ora a Napoli. « La fermezza (così il Visconti) e direi anche la durezza del carattere, che gli antichi autori hanno osservato nel filosofo d'Elea, si annunzia in questa fisonomia con tratti ben poco ambigui: quell'enfiatura alla radice del naso, que' sovraccigli aggrottati, quel mento sporgente, sono indizj di un carattere severo, dalla debolezza e dalla compiacenza alieno ». Il *num.* 4, è l'erme di Socrate, figlio dello statuario Sofronisio, e della levatrice Fenareta, e nato presso di Atene nell'anno 469 innanzi l'era Cristiana. Stimolato dal proprio genio abbandonò la professione del padre per seguire gli studj delle lettere, delle scienze e della filosofia. Giovane ancora scoprì la vanità dei sistemi fisici della scuola Jonica, ed osò battere una nuova via per giugnere alla vera scienza, la scienza dell'uomo, salendo ai fonti delle idee morali, e da esse traendo le regole per la condotta della vita e la riforma de' costumi. Ebbe a discepoli i più distinti giovani della Grecia, e fra questi Alcibiade e Crizia; ma non potè schivare i colpi della calunnia e del fana-

Zenone d'Elea

Socrate

tismo. Accusato d'insegnamenti proprj a corrompere la gioventù soffrì il supplizio colla serenità dell'innocenza, bevendo la cicuta l'anno 399 innanzi l'era Cristiana. Quest'erme apparteneva già al Museo Napoleone. « Noi possiamo (dice Visconti) riguardarlo come l'immagine di Socrate la più fedele e la più autentica: la sua anima vi è espressa tutta intera; la finezza dello spirito, e l'imperturbabilità del carattere vi si annunziano dagli occhi e dalla serenità della fronte: ne' movimenti de' labbri si scorge quella dilicata ironia, ond'era condita la sua conversazione. Il bronzo di Lisippo fu probabilmente l'originale del presente busto, e di qualche altro somigliante ».

Platone

Platone, il più celebre fra i discepoli di Socrate, ma poco fedele alla dottrina del maestro, colla sua immaginazione poetica e faconda, e colle grazie della elocuzione superò ben tosto tutti i filosofi suoi contemporanei. Egli fu soprannomato l'Omero, il Nume della filosofia: dal lato della madre discendeva dal grande Solone: fu pittore, poeta, musico e filosofo ad un tempo; e mentre Socrate non lasciò scritto alcuno, egli compose un gran numero di opere quasi tutte in dialogo. Di ritorno dalle sue lunghe peregrinazioni, cui avea intrapreso per istruirsi, si ritirò presso d'Atene negli orti d'Academo, dove attese ad ammaestrare i suoi discepoli, e divenne capo d'una floridissima scuola. Visse celibe sino all'ottantesim'anno dell'età sua, e morì in un convivio di nozze l'anno 347 innanzi l'era Volgare. « Sotto la penna di Platone (dice Visconti) le più astratte nozioni presero una sostanza e si trasformarono in esseri reali: i dommi de' filosofi Jonici e Pitagorici vennero fusi insieme colla dottrina socratica; e lo splendore di questo brillante mescuglio più non lasciò scorgere quanto incoerente fosse e scuscito il sistema. Socrate avea fatto discendere dal cielo la filosofia perchè abitasse le città e prendesse parte in tutte le cure della vita privata e dimestica. Platone la rilegò negli spazj immaginarj; e l'ingegnoso romanzo della sua *Repubblica* potè essere la prima satira, come fu il primo esempio, dei sistemi politici, che non sono fondati sull'esperienza ». Nel *num.* 5, è il busto di questo filosofo, ed è forse il più autentico che siasi finora conosciuto: appartiene alla Galleria di Firenze, ed è probabilmente quel medesimo che fu scoperto ad Atene, e venne acquistato da Lorenzo de' Medici nel secolo XV. La testa del filosofo è cinta dello *strofio*, distintivo di

Divinità; e Platone ebbe di fatto dagli antichi il titolo di *divino.*
Aristotele La statua *num.* 6 è l'immagine d'Aristotele. Questo filosofo nacque a Stagira, città della Macedonia, l'anno 384 innanzi l'era Cristiana da Nicomaco che discendeva da Esculapio. Fu discepolo di Platone; ma dopo un lungo studio sopra un immenso numero di libri che seppe procacciarsi, dando pel primo l'esempio di una Biblioteca raccolta da un privato per proprio uso, sì disingannò dei sogni ingegnosi e seducenti del maestro, e ricondusse la scienza sul cammino della verità, appoggiandola all'osservazione della natura, all'esperienza della vita, ed ai fatti positivi della storia, che sono i fenomeni del mondo morale. Filippo lo elesse a precettore del figliuol suo; ed il Magno Alessandro andò superbo di un tanto maestro. Allorchè il Macedone partì per la conquista dell'Asia, Aristotele stabilissi in Atene, patria delle scienze e delle arti, e quivi andava tutte le sere insegnando pubblicamente la sua dottrina negli ameni passeggi del Liceo. I suoi discepoli furono perciò detti *Peripatetici*, appunto dal vocabolo *peripatos*, passeggio. Ma egli ancora negli ultimi suoi anni schivar non potè i colpi dell'invidia e della calunnia. Ritiratosi a Calcide nell'isola d'Eubea ivi morì d'anni 63, l'anno 322 innanzi l'era Volgare, lasciando un gran numero di opere, molte delle quali sono fino a noi pervenute. La statua che qui presentiamo, vedesi a Roma nel palazzo Spada. « Gli occhi piccioli (così il Visconti), le guance aggrinzate, la magrezza della figura, sono realmente altrettanti caratteri proprj a far riconoscere questo ritratto. Il mento raso e la capellatura corta, senz'essere però negligente, sono altri caratteri non meno convincenti. L'uso di radersi la barba era il più generale presso i Macedoni. Io ho creduto altresì di riconoscere un altro carattere conveniente al ritratto d'Aristotele nella disposizione della figura, la quale non mostra che un solo braccio, ch'esce dal mantello: era questo l'atteggiamento delle statue d'Aristotele, *brachio exserto,* come Sidonio Apollinare avea avvertito ».
Teofrasto L'erme *num.* 7 che trovasi nella villa Albani a Roma, è la sola autentica immagine che sia fino a noi pervenuta di Teofrasto, filosofo peripatetico. Questi nacque ad Eresa, città dell'isola di Lesbo, e fu il più fedele discepolo dello Stagirita. Morì in Atene l'anno 286 innanzi l'era Volgare nell'età d'anni 85. Le sue opere sulla *Botanica* sono tuttora reputate come un retaggio prezioso pei coltivatori di questa scienza, ed i suoi *Caratteri morali*, di cui non abbiamo

che alcuni estratti, furono sempre stimati degni del filosofo, istitutore di Menandro, il principe della commedia. La picciola statua *num.* 8, appartenente pure alla villa Albani rappresenta Diogene, il *nudo Cinico*, come venne da Giovenale chiamato. Il cane non è qui collocato come semplicemente un simbolo della setta cinica, ma come un particolare emblema del filosofo stesso, sulla cui tomba stato era riposto un cane di marmo pario. La barba lunga e folta, somigliante ad una capellatura, fu notata da Sidonio Apollinare come un carattere delle immagini di Diogene. Questo filosofo nacque a Sinopa, città del Ponto, da un fabbricatore di monete. Nelle bizzarrie della setta cinica, cui affettò di seguire sino alla mendicità, trovò il mezzo di ristabilire la propria fama già da lui perduta siccome complice d'aver cooperato col padre nella falsificazione delle monete. Sostenne fermamente il suo carattere e le massime sue in tutte le vicissitudini di una lunga vita, privo sempre e volontariamente d'ogni specie di agiatezza e di comodi, e sempre gridando contro de' vizj e delle debolezze de' suoi contemporanei. Diogene fu da Platone definito *un Socrate delirante.* Visse ben 90 anni, e fu trovato morto l'anno 324 innanzi l'era Cristiana nel ginnasio di Cranea presso di Corinto dove solea soggiornare.

Diogene

L'amore che i Cinici affettavano per la virtù era offuscato da un bizzarro mescuglio d'impudenza e sfacciatezza, che pari li rendeva alla più vile feccia del popolo. Un mercante dell'isola di Cipro, Fenicio d'origine e nato nella picciola città di Cizio, attratto forse dalla singolarità di tale setta abbandonò la sua professione per seguir quella; ma dotato di nobili sentimenti non potè conformarsi a ciò che il Cinismo avea di troppo ributtante. Intraprese dunque a pulirlo, o piuttosto a trasformarlo in una setta la quale non conservasse dell'antica che il solo domma fondamentale, *essere nella virtù riposto il solo e vero bene*, e la quale coll'austerità di una virtù pura e costante accoppiasse altresì l'amore per ogni genere di lettere e di scienze. Quest'innovatore fu il filosofo Zenone. Egli scelse pe' suoi insegnamenti uno de' più begli edificj di Atene, quell'edificio medesimo, cui le pitture di Polignoto e di Paneno dato aveano il nome di *Pecicle*, o *portico dipinto*; ed appunto dal Greco vocabolo στοα, *portico* ebbe la sua setta il titolo di *Filosofia stoica.* Visse ben 90 anni: morì l'anno 260 innanzi l'era Cristiana, e fu sepolto nel Ceramico fra i grandi uomini d'Atene. Il suo ritratto è

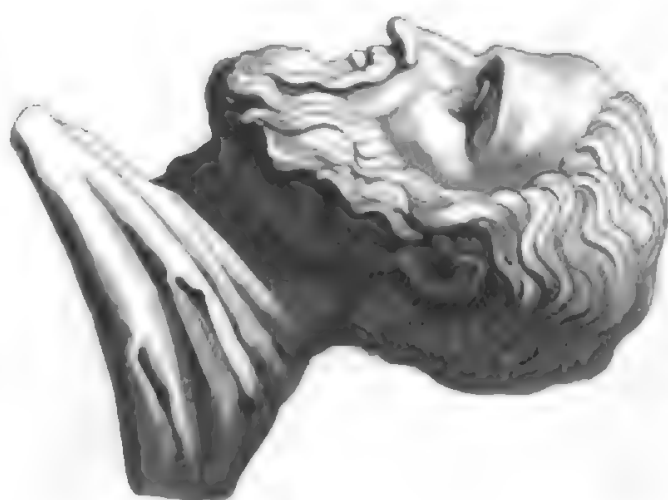
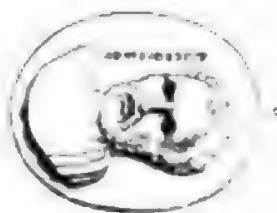
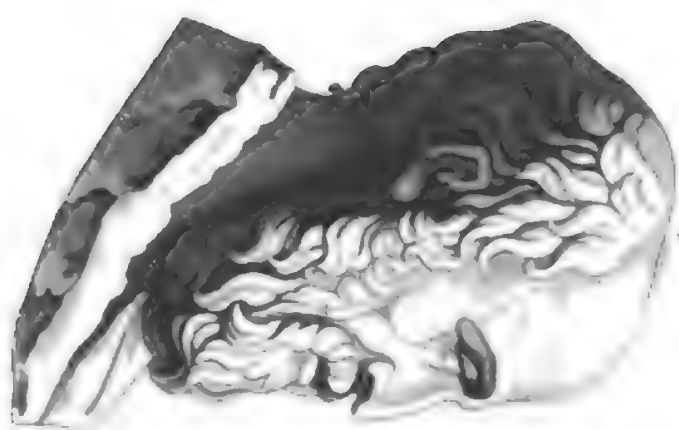
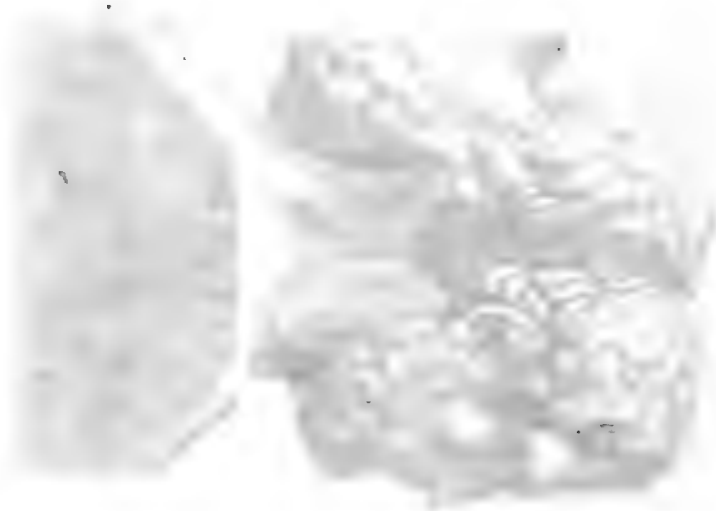
Zenone lo stoico

riferito sotto il *num.* 9 che è un erme del museo Vaticano. L'incurvazione del collo, naturale difetto di questo filosofo, sembrò al Visconti un carattere proprio a farci qui riconoscere l'immagine di lui. La fronte solcata di rughe, *frons contracta*, come fu chiamata da Sidonio Apollinare; il sovracciglio tristo, l'aria severa, sono tutte particolarità, ravvisate dagli antichi nel volto di Zenone. Il busto *num.* 10 rappresenta l'immagine d'Epicuro. Esso fu scoperto nella Biblioteca di un Epicureo in una casa di campagna presso Ercolano insieme a' varj scritti dello stesso Epicuro, i quali però non hanno finora veduta la luce. Questo filosofo nato a Gargetta presso d'Atene, ed allevato a Samo, vedendo che l'Accademia caduta era nello Scetticismo, ed il Peripato in una vana scienza di parole, e che i Cinici insultavano la decenza, e gli Stoici degenerati erano in una setta ridicola ed orgogliosa, tentò di ricondurre gli spiriti allo studio della verità non seguendo altra guida che la sola natura. Egli costituì il piacere onesto e la tranquillità dell'anima e del corpo come unico scopo della saggezza e della filosofia, e propose a' suoi discepoli un sistema fondato in gran parte sulla dottrina degli atomi, già da Democrito insegnata, ma da lui con nuove teorie riprodotta: teneva scuola in un giardino di Atene, dove visse tranquillamente co' suoi discepoli ed amici sino all'età di 62 anni. Morì nell'anno 271 innanzi l'era Cristiana. La sua scuola degenerò ben presto in una setta di empj e di libertini.

Epicuro

Euclide di Megara

Tra le scuole di Greca filosofia è pur celebre quella di Megara di cui fu institutore Euclide. Questi nacque appunto in Megara, presso l'istmo di Corinto, e fu discepolo di Socrate, di cui frequentò la scuola anche con pericolo della propria vita. Ma egli più che l'amore della morale e della verità ammirava nel maestro l'arte del disputare, ed il metodo con cui esso stringeva gli avversarj. Seguendo perciò il proprio genio si rivolse tutto alla Dialettica, o piuttosto all'arte dei cavilli, metodo non privo di grandi vantaggi in que' tempi di democratica anarchia. La sua scuola tutta risonava di sillogismi, di dilemmi, di soriti e di sì fatte specie di argomentazioni. L'immagine di questo filosofo è riportata sotto il *num.* 11 che è una moneta di Megara appartenente già al museo Vaticano. Euclide vi è effigiato colla testa coperta da una specie di velo, *rica*. Gli uomini e le donne si servivano di un tal velo per difendersi dagli ardori del sole; ed Aulo Gellio riferisce

ΑΙΣΧΙΝΗΣ

che Euclide ne faceva uso allorchè travestitosi da donna era solito, ad onta della severa legge degli Ateniesi, quasi ogni giorno passare da Megara ad Atene per ascoltarvi gli insegnamenti di Socrate. Ai filosofi appartiene pure per ogni dritto Ipparco, il principe dell'astronomia. Questi nacque a Nicea nella Bitinia, e fioriva verso l'anno 150 innanzi l'era Cristiana. Determinò pel primo con metodi scientifici le mosse, le distanze ed i movimenti del sole e della luna, ed estese le sue ricerche su tutto il cielo, annoverandone e descrivendone le stelle: *ausus rem etiam Deo improbam*, dice Plinio, *adnumerare posteris stellas, ac sidera ad nomen expungere:* si accorse eziandio del moto apparente delle stelle fisse, ond'è prodotta la precessione degli equinozj. Scendendo dal cielo sulla terra applicò la scienza astronomica al perfezionamento della geografia, e pel primo determinò le longitudini e le latitudini terrestri col mezzo degli eclissi. Dagli studj di lui ebbe pure origine la Trigonometria. Il suo ritratto vedesi nella medaglia *num.* 3 della Tavola 134, coniata a Nicea a' tempi dell'Imperadore Alessandro Severo (1).

Ipparco

Nella stessa Tavola 134 sono gli storici, gli oratori ed i medici. Abbiamo qui ancora abbracciato il sistema di non riferire che i più celebri, e tra essi soltanto coloro, le cui autentiche immagini sono fino a noi pervenute. Il doppio erme *num.* 1 e 2, appartenente al Reale museo di Napoli, rappresenta le immagini di Erodoto e di Tucidide, i due padri della Greca istoria. Erodoto s'avvisò di conseguire la celebrità de' grandi poeti battendo un nuovo cammino, ornando cioè la storia coll'immaginazione e coll'arte in guisa di pareggiarla nel diletto e nelle attrattive alla poesia epica, lirica e tragica. Egli nacque l'anno 484 prima dell'era nostra in Alicarnasso da una famiglia già cara alle Muse. Giovane ancora abbandonò la patria per intraprendere lunghi e penosi viaggi presso le nazioni delle quali scriver volea la storia. Di ritorno trovò la patria oppressa da Ligdami; ordì una congiura, e scacciò il tiranno: ma Alicarnasso

Erodoto

(1) Noi abbiamo ommessi i ritratti di que' filosofi, che minore fama ottennero. E quanto ai più celebri, abbiamo scelto que' filosofi soltanto, le cui immagini state sono riconosciute autentiche. Apocrifi sono i ritratti che da alcuni antiquarj vennero riferiti di Archimede, d'Aristippo, d'Anacarsi, d'Empedocle e di altri, ed essi perciò non potevano aver luogo nelle tavole nostre. Veggasi la *Greca Iconografia* di Visconti, ediz di Parigi, Tom. I pag. 290. *Nota.*

fu ben tosto in preda all'anarchia ed alle fazioni democratiche: Erodoto diede un eterno addio all'Asia, e tutto si consagrò alla Musa della storia. Egli non toccava per ancora i trent'anni, allorchè la lettura, che fece di alcuni squarci della sua storia nell'assemblea della Grecia ai giuochi Olimpici, gli procacciò la generale ammirazione. Questa non fu che una scintilla, che vie più infiammò il cuore del giovane istorico. Scorse tutta la Grecia visitandone i monumenti. Dopo dodici anni di studio su que' testimonj irrefragabili de' trascorsi tempi, ne fece una nuova lettura nelle feste od unioni Panatenee. Il suo trionfo fu compiuto: il popolo d'Atene gli decretò in premio dieci talenti. Stanco d'una vita errante si ritirò a Turio sotto il bel cielo della Magna-Grecia. Quivi diè compimento alla sua storia, che dall'ammirazione de' contemporanei già stata era alle nove Muse consegrata, e quivi visse sino all'età di circa 80 anni. La testa *num.* 2, del medesimo erme ci offre il ritratto di Tucidide, che ancor giovinetto trovatosi presente alla lettura che da Erodoto venne fatta ne' giuochi Olimpici, sparse lagrime di nobile emulazione. Nato in Atene l'anno 471 innanzi l'era Cristiana, da illustre prosapia, e datosi al mestiere dell'armi schivare non potè l'invidia e lo sdegno del popolo, perchè nelle guerre del Peloponneso non avea potuto conservare Amfipoli. Dannato all'esiglio coll'ostracismo, e rifuggitosi nelle sue ricche possessioni della Tracia si diede a scrivere gli avvenimenti dell'anzidetta guerra sì ostinata ed alla patria sua sì dannosa. La sua storia abbellita dai colori di una maschia eloquenza, ha una tinta più tetra di quella d'Erodoto, ma non è di essa meno allettante, o meno istruttiva. Tucidide è il primo che abbia scritto una storia per annali. Non abbiam alcun ritratto autentico di Senofonte e di Dionigi d'Alicarnasso.

Tucidide

Lisia

La testa *num.* 4, appartenente un tempo alla collezione Farnese, d'onde passò al Reale museo di Napoli, rappresenta l'immagine di Lisia già vecchio, uno dei dieci più celebri e più antichi oratori del foro d'Atene. Egli era figlio di Cefalo ricco Siracusano, che cedendo agl'inviti di Pericle trasportato avea il suo domicilio ad Atene. Dopo la morte del padre venne nella Lucania verso l'anno 444 innanzi l'era Cristiana per rivendicare un pingue retaggio quivi lasciato dallo stesso padre suo; e quivi fra le agiatezze attese per ben 22 anni allo studio dell'eloquenza. Ma oppresso nella Sicilia il partito degli Ateniesi, Lisia si vide costretto a rifuggirsi ad Atene, dove

si diede all'esercizio dell'arte oratoria. Egli però non pronunciava dalla bigoncia le proprie aringhe, ma le componeva anzi per coloro, da' quali n'era richiesto. Datosi con Polemarco suo fratello alla fabbricazione degli scudi divenne assai ricco. Ma nella rivoluzione di Atene le ricchezze de' due fratelli attrassero i sospetti e l'ingordigia dei trenta tiranni. Polemarco fu costretto a bere la cicuta. Lisia si salvò a Megara. Ristabilita la repubblica, Lisia accusò in giudizio l'uccisore del fratel suo; e questa è la sola causa da lui perorata colla propria bocca. Trasibulo, l'oppressore dei trenta tiranni, gli avea accordata la cittadinanza Ateniese, di cui non potè godere per mancanza di formalità nel decreto. Visse fino all'anno ottantesimo. Fu ammirabile nell'esporre i fatti: il suo stile semplice ed ingenuo era proprio delle particolari faccende più che delle politiche discussioni. Maggior fama acquistossi Isocrate Ateniese, figlio di Trasibulo ricco fabbricatore di flauti. I suoi primi esercizj furono quelli della ginnastica, in cui divenne eccellente: ad essi accoppiò lo studio dell'oratoria, come l'unico mezzo per giugnere a' sommi onori in un governo democratico. Ma la debolezza della voce, ed una certa naturale timidità non mai gli permisero di ascendere la bigoncia. Si diede pertanto a comporre aringhe per le cause di privati cittadini, ma riportatone poco onore abbandonò il foro. Timoteo figlio di Conone, l'uno de' più illustri capitani de' suoi tempi, lo prese per suo segretario nelle ufficiali corrispondenze; ma Isocrate annojatosi pure di quest'incarico aprì scuola d'eloquenza, componendo ad un tempo gravissime orazioni sui più importanti affari della politica, e strignendo un'onorevole corrispondenza con diversi Monarchi, e coi capi di varj governi. Il successo superò le sue speranze. Egli divenne sì ricco che non potè sottrarsi alla contribuzione, cui in Atene venivano sottomessi i cittadini più doviziosi: fu costretto a fornire a sue spese una nave da guerra. È fama, che giunto quasi al centesimo anno siasi lasciato morire di fame alla notizia che Filippo disfatti avea gli Ateniesi a Cheronea. Il suo ritratto vedesi nel busto *num.* 5, che conservasi in Roma nella villa Albani.

Isocrate

Ma il più grande oratore della Grecia fu Demostene, il cui nome risveglia l'idea dell'eloquenza la più maschia e la più sublime; e la cui vita appartiene alla storia politica ugualmente che alla letteraria. Egli nacque in Atene da un ricco fabbricatore di armi e di mobili, verso l'anno 385 prima dell'era Volgare. Spinto sin dai suoi primi

Demostene

anni, quasi per natural genio, all'arte dell'eloquenza trovò ne' difetti della sua fisica costituzione un ostacolo che sembrava insuperabile. Colla fermezza del suo carattere laborioso e paziente giunse a vincere la stessa natura. Padrone di un dovizioso patrimonio, già celebre per molte vittorie nelle cause dei privati, e bramoso de' sommi onori tutto si consagrò ai pubblici affari. Risalendo sulla bigoncia si dichiarò capo del partito contrario a quello di Filippo il Macedone, che minacciava di togliere la libertà ai Greci. Alla voce di lui si risvegliò lo spirito pubblico; ed i Tebani fecero causa comune cogli Ateniesi. Ma la battaglia di Cheronea distrusse ben tosto tutte le speranze della Grecia: nondimeno Demostene, tradito dalla fortuna, non fu abbandonato dagli Ateniesi, i quali gli decretarono una corona. Morto Filippo, rivolse i suoi odj e l'eloquenza sua contro di Alessandro; ma schivar non potè le taccie di corruttela, e fu condannato ad un'ammenda di cinquanta talenti. Caduta Atene sotto la tirannide d'Antipatro, l'uno de' successori del Macedone, dopo d'avere indarno tentato di sostener la causa della repubblica, cercò un rifugio nel tempio di Nettuno a Calaurea; ma vedendo che i soldati di Antipatro già stavano per violare quel sacro asilo, trangugiò il veleno che per un tristo prevedimento ognor seco portava. Gli Ateniesi in tempi più tranquilli gl'innalzarono una statua di bronzo. Il suo ritratto vedesi nell'amatista *num.* 6 che porta il nome di Dioscoride, celebre incisore a' tempi d'Augusto, e che appartiene al Gabinetto del Principe Boncompagni a Roma. La sua fisonomia è quale ci viene descritta dagli antichi scrittori: essa porta l'impronta del genio, ma annunzia un carattere poco amabile, severo e quasi disgustoso.

Eschine

Emulo di Demostene ed anzi suo fierissimo nemico fu Eschine nato da ignobili parenti, che dopo d'aver servito nella milizia tentò senza verun successo la scena tragica. Colla carica di cancelliere sotto di un magistrato subalterno acquistò qualche cognizione nella giurisprudenza e ne' pubblici affari, ed essendo dotato di un bell'organo di voce e di una grande facilità nell'arte di favellare, s'innalzò al grado degli oratori. Al primo presentarsi sulla bigoncia spiegò un partito totalmente opposto a quello di Demostene, disperando forse di pareggiare un tal oratore col sostenere le medesime opinioni, o fors'anche già sedotto dalle promesse e dall'oro di Filippo. Ambasciatore degli Ateniesi presso il Macedone, e loro deputato nell'assemblea degli Anfittioni ben poco corrispose agli interessi ed all'aspetta-

zione della patria. Dopo la morte di Filippo, confidando nella protezione de' Macedoni, pronunciò la sua famosa aringa contro di Ctesifonte immaginandosi di rovesciare con essa la possanza di Demostene. Ma questi trionfò sul rivale, che fu quindi costretto ad abbandonare Atene. Eschine dopo la morte d'Alessandro si ritirò in Rodi, dove aprì scuola d'eloquenza. Colà fattosi a leggere a' discepoli la sua aringa e quella del suo avversario nella famosa causa, di cui stato era la vittima, ed avvedendosi che i lettori erano presi da altissima ammirazione per l'aringa di Demostene, gridò: *E che sarebbe avvenuto, se voi udito aveste quel mostro declamarla egli stesso?* Morì in età d'anni 75 nell'isola di Samo, dove era passato sperando di rientrare in Atene. La sua effigie è riportata nel medaglione di marmo, *num.* 7, che da lungo tempo sussisteva a Roma nella villa Panfili con un altro simile antico medaglione, in cui è la testa ed il nome di Demostene.

Ippocrate

Nel *num.* 8 della stessa Tavola è l'effigie d'Ippocrate, il principe dell'antica medicina. Egli nacque a Coo, l'anno 460 innanzi l'era Cristiana d'una stirpe, che credevasi discendere da Esculapio, il Dio della medicina. Coll'aggiustatezza del giudizio, e con una pratica indefessa giunse a stabilire un sistema nell'arte de' pronostici. Non contento della propria e lunga esperienza nella scuola della patria sua, ne fece il confronto con una scuola rivale, cioè con quella di Gnido. Nè di ciò pago scorse l'Asia minore, la Libia, la Scizia, la Tracia, la Macedonia e la Tessalia. Ritornato in patria innalzò la sua scuola al più sublime grado fra quelle di tutta la Grecia, mentre co' suoi numerosi scritti andava diffondendo l'istruzione anche fra' popoli stranieri. Il suo nome divenne ancor più grande dopo la morte sua, essendo giunto sino all'età di 85 anni. « Un tal uomo (dice Visconti) non poteva andar privo d'immagini appo l'antichità, e quindi era egli tuttavia singolarmente venerato a' tempi di Luciano. Il più ordinario costume, che darsi solea a' suoi ritratti era una specie di berretta, o piuttosto di drappo attortigliato intorno alla testa, quasi alla foggia d'un *turbante*: costume, che gli antiquarj notato hanno in altri ritratti di medici, ed anche nelle immagini del Dio della medicina. Nondimeno i ritratti d'Ippocrate fino a noi pervenuti ce lo mostrano colla testa calva, quale ci fu da' suoi biografi descritto ». Tale egli ci si presenta in quest'autentica medaglia, appartenente al Gabinetto della R. Biblioteca di

Galeno

Parigi. Tra i coltivatori dell'antica medicina fu pure celeberrimo Galeno, nato a Pergamo, l'anno 131 dell'era Cristiana. Egli studiò a Smirne sotto Pelope, a Corinto sotto Numisiano, e finalmente nelle scuole di Alessandria, che in que' tempi godevano di altissima fama. Fecesi poi a viaggiare nella Grecia e nell'Asia, e ne riportò un corredo di cognizioni sì grande che tutta abbracciava non solo la medicina, ma anche la chirurgia. Le belle lettere formavano il suo più dolce passatempo, e nelle sue opere di fatto diede non pochi esempj della critica letteraria la più giusta e la più ingegnosa. Recatosi a Roma si conciliò la benevolenza degli Augusti. Marco Aurelio gli affidò la cura della salute dell'unico figliuol suo. Morì sotto l'impero di Settimio Severo l'anno 200 dell'era nostra. La sua effigie vedesi nel medaglione *num.* 9, appartenente al R. Gabinetto di Parigi. Il medico di Pergamo vi è rappresentato col mantello e col bastone d'Esculapio, e tenendo nell'una mano la picciola statua di questo Dio. Il Visconti nella Tavola 35 della *Greca Iconografia* riferisce una miniatura del secolo V. nella quale oltre il ritratto di Galeno, sono altresì le immagini de' botanici Dioscoride e Crateva, del poeta e medico Nicandro, dell'anatomico Rufo, e del medico Apollonio di Memfi.

CIVILI COSTUMANZE.

Importanza delle ricerche intorno alle costumanze civili

Tra le ricerche che fare si possono intorno alle antiche nazioni, sono certamente le più importanti quelle che le civili costumanze risguardano. Imperocchè l'indole ed il carattere d'un popolo non meglio conoscere si possono che col diligente esame delle particolari sue abitudini e passioni, delle sue faccende dimestiche, de'geniali e piccioli suoi intertenimenti, ed insomma del suo vivere privato: nella stessa guisa appunto che a ben conoscere i costumi e gli usi di una famiglia è d'uopo penetrare tra le dimestiche sue pareti, ed a lungo e famigliarmente seco lei trattenersi. Colle ricerche di tutte le quali cose si giugne appunto alla cognizione delle civili costumanze dei popoli; cognizione tanto più importante e dilettevole, quanto è più famoso il popolo, di cui trattasi, e quanto si è desso più distinto nelle arti, nelle scienze, nella squisitezza del vivere, ed in ogni genere di liberali discipline. E favellando noi della Grecia, cui stata era la natura d'ogni suo dono liberalissima, chiederemo se alcuno ci sia che attinto abbia ai fonti del buon gusto e della erudizione, e che ad un tempo persuaso non vada dell'importanza di ben conoscere i civili costumi di questa sì celebre nazione. E come mai senza tale dottrina si potranno, non diremo gustare, ma nemmeno ben intendere le opere de'Greci scrittori, e gli stessi Greci monumenti che formano tuttora l'ammirazione dell'universo? E aggiugneremo altresì, come mai senza tale dottrina ben intendere e gustare si potranno le opere dei Romani, se questi orgogliosi signori del mondo, fattisi ad assaporare le delizie della vita non isdegnarono di accogliere tra le pareti loro pressochè tutte le costumanze de'Greci, e di affettarne persino i nomi nelle mode e negli abbigliamenti? Chi è addimesticato, per così dire, cogli usi dell'antichità legge e gusta i classici autori con occhi ben più veggenti di colui che va di tai lumi mancante. Per

intendere le opere di Omero, di Pindaro, di Orazio, di Virgilio e di tanti altri antichi scrittori, è d'uopo collo spirito trasportarci ai secoli, in cui hanno eglino fiorito, e quasi renderci famigliare ogni loro costumanza (1).

La cognizione degli antichi costumi, necessaria agli artefici

Ma sì fatta scienza ai cultori dell'arti belle ed agli studiosi della classica antichità è specialmente necessaria. E di fatto in quanti errori, in quanti anacronismi per difetto di essa non sono talvolta caduti ben ancora gli artefici più rinomati? Quante volte avviene di vedere ne' dipinti, nelle sculture e ne' teatri personaggi Greci vestiti alla foggia degli orientali o de' Romani, o con abbigliamenti proprj di tutt'altro secolo fuorchè di quello, in cui eglino sono vissuti (2)? Quante volte per l'ignoranza del costume furono stranamente e contro d'ogni verità interpretati gli antichi monumenti; sicchè vennero presi in fallo e popoli e personaggi (3)? Quindi è che non dee mai reputarsi inutile lo studio de' vetusti monumenti, comecchè non presentino talvolta che minute reliquie, od avanzi miserandi; essendo verissimo nella scienza dell'antichità quel detto di Giovenale, che *ipsa etiam rudera clamant.* La scoperta ben anco di una sola di tali reliquie ha talvolta giovato sommamente all'interpretazione

(1) Oberlin, *Archaeogr.*, *Indroduct.* Boettiger, *Sabina, ou Dissertations sur la Toilette des anciennes Romaines. Dissertat. IV.* N. (31). *Magaz. encyclop.* Tom. II., III. *et suiv.*

(2) De' molti esempj, che qui recare si potrebbero di errori od annacronismi nel costume, noi non riporteremo che il seguente. Secondo i monumenti, ed i più accreditati scrittori, gli antichi e Greci e Romani, facevano uso di coltelli o di rasoi in tutte quelle occasioni, che noi ci serviamo di forbici. Le parole latine *forfex*, *forficula*, o *forceps*, *forcipula* non dinotano propriamente che una specie di tanaglia o doppia spilla. (V. *Lennep.*, *Etymol.*, pag. 1206. *Heins.* in Ovid. Met. VI. 555). Da tutto ciò è facile il dedurre quanto contrario sia alle antiche idee il rappresentare una Parca colle forbici.

(3) Al riferire del Cardinale Baronio un' Iside fu presa e venerata per la Beata Vergine. Varie antiche pietre incise e rappresentanti apoteosi d'Imperadori ed altri soggetti profani furono credute reliquie di Santi, o rappresentazioni de' misterj della Cristiana religione. Monconaus ha preso per una jena la sfinge che non ha guari sporgeva dal suolo la testa non lungi dalle piramidi d'Egitto. Nel marmo rappresentante le nozze di Peleo e di Tetide, da noi riferito altrove, il Bellori travide la spedizione dell' Imperator Gallieno in oriente, e Montfaucon il commercio di Venere e di Marte.

anzi alla salvezza dei più difficili luoghi de' classici renduti ancor più difficili ed oscuri dalle sofisticherie degli smunti grammatici e commentatori.

Difficoltà di ben trattare dell' privato costumanza

Ma varie e grandi difficoltà ci si presentano ben tosto nelle ricerche, alle quali ci siamo accinti. E primieramente quella già da noi altrove rammentata: la moltitudine de' popoli ond' era composta la Grecia. La diversità delle leggi, dei governi, dei dialetti, dei climi stessi, comecchè la Grecia propriamente detta fra angusti limiti fosse racchiusa; la vicendevole gelosia delle città, le varie loro vicissitudini, e più altre circostanze formato aveano di questo paese quasi un picciol mondo, in cui ogni popolo avea certe sue particolari abitudini e costumanze da quelle degli altri popoli distinte; siccome Polibio opportunamente osserva ben ancora intorno alla maniera di guerreggiare, che nella Grecia varia era secondo la varietà dei popoli (1). Quindi è che solitarj e feroci erano i Tessali, astuti i Cretesi, mansueti gli Arcadi, valorosi gli Achei, leggieri, incostanti ed ambiziosi gli Attici, frugali, taciturni e gravi gli Spartani, e quando parlar si voglia anche delle colonie, fastosi e molli i Greci dell'Asia; fermi, superbi, intraprendenti quei dell' Italia. Ma siccome fra tutte le città della Grecia Atene fu la più florida, e quella che ne' bei tempi suoi ottenne quasi l' impero su tutte le altre, così ad essa noi specialmente ci atterremo. Atene di fatto venne dai Greci stessi reputata come la sede del gentil costume e del buon gusto. Imperocchè essa sulle altre città esercitava il dominio suo anche nelle mode e nelle foggie del vivere civile; sicchè non ci era forse alcun Greco ben costumato, che Attici modi non affettasse. Ma noi ad un tempo non ommetteremo d' indicare o riferire altresì quelle costumanze che tutte proprie erano e particolari di altri popoli, e ciò faremo sopra tutto favellando de' Lacedemoni, la cui foggia di vivere e di vestire era in alcune cose da quella degli altri Greci totalmente

Atene, sede del buon gusto

(1) *Histor.* Lib. IV. ec. « Grandissime differenze erano fra i diversi popoli della Grecia nei costumi, nel culto, ed anche nell' idioma; ma tutte queste cose si assomigliavano nel fondo. Teofrasto dice ancora nel principio del suo Trattato dei *Caratteri* che l' educazione era la stessa in tutta la Grecia; essa non di meno era ben differente a Sparta da ciò ch' ell'era ad Atene: ma Teofrasto ed Erodoto parlando della conformità de' costumi e degli usi de' Greci, ne parlavano in opposizione a quelli dei Barbari ». *Larcher.* Herod. Tom. V. pag. 545. *N.* (223).

diversa. Un'altra e non lieve difficoltà ci si presenta nell'immensa farraggine degli autori e antichi e moderni che delle Greche costumanze parlarono, non rare volte l'un all'altro contraddicendo. A questa difficoltà abbiam creduto di poter ovviare coll'attenerci agli scrittori più celebrati, agli antichi e classici più che ai moderni, e collo scegliere da essi soltanto quelle cose che più importanti, od allo scopo nostro più confacenti ci sembrarono. Noi dunque ci siamo quasi appropriato (ci si perdoni quest'espressione, che dai discreti leggitori non sarà tacciata d'orgoglio) ciò che Giusto Lipsio afferma di Cicerone. Questi volendo formare un perfetto dicitore scelse da tutti i più celebri oratori della Grecia, ed allo scopo suo rivolse tutto ciò ch'essi aveano di eccellente, imitando così il pittore Zeusi, che per formare il ritratto di Elena desunse dalle più belle giovani della Grecia ciò ch'esse aveano di più perfetto e di più avvenente (1). Questa è la sola fatica che tutta è nostra, e questo è il sistema che pur seguito abbiamo nelle altre ricerche intorno alla Grecia. Noi dunque non diremo qui ancora cose nuove, giacchè possibile non sarebbe, ed anzi di gravissima taccia imputabile, ben anche il tentarlo; non faremo anzi che delibare l'altrui ricchezze, ma nel tempo stesso avrem cura di esporre ciò che ci ha di più certo o di più importante senza punto opprimere i leggitori con un'indigesta od affettata erudizione. Questo medesimo sistema noi terremo nella compilazione delle tavole, onde ovviare così un altro inconveniente, quello cioè di moltiplicar troppo le immagini, e di scorrere oltre i limiti che dalla stessa natura dell'opera nostra ci furono prescritti. Laonde alle tavole di semplici e minute collezioni preferite abbiamo sovente quelle che diconsi di componimento; quelle cioè nelle quali le moltiplici figure, giusta la costumanza da esse rappresentata, sono poste in azione, ed all'occhio quasi una scena od un quadro rappresentano.

Sistema delle presenti ricerche

Costumanze de' tempi eroici.

Stato della Grecia ne' tempi favolosi

Noi abbiamo altrove sull'autorità di gravissimi scrittori affermato, che la Grecia prima dell'età di Teseo e di Minosse, dai quali ebbero cominciamento i secoli eroici, era barbara e selvaggia, sic-

(1) Cic. II. *De invent.* 55, 4. Vedi anche Menard, *Les moeurs et usages des Grecs.* Pref. XX.

come lo furono nelle loro prime epoche le nazioni pressochè tutte (1).
« Gli abitatori del paese, che ora noi appelliamo *la Grecia* (dice
« Tucidide nel principio della sua *Storia*) non aveano anticamente
« alcuna stabile dimora, e ciascuno d'essi risospinto dal vicino più
« di lui potente abbandonava senza alcun rammarico la sede, ch'erasi
« eletta. Non ci avea commercio: gli uomini non poteano sì age-
« volmente comunicar fra loro nè per mare, nè per terra; pro-
« cacciandosi eglino di vivere, e non di possedere, non coltivando
« la terra, esposti continuamente alle incursioni degli stranieri, non
« difesi da mura o da baluardi, in balìa di chiunque presentavasi
« per depredarli: insomma non d'altro solleciti che di provvedere
« ai proprj bisogni, e di procurarsi un momentaneo nutrimento,
« e quindi pronti ognora ad abbandonare il paese, in cui eransi sta-
« biliti ». In simile stato di cose quali costumanze, quali abitudini
potrannosi mai rintracciare, se non quelle di tutti i popoli selvaggi,
o *nomadi*? Quale specie di vivere civile potrà mai accordarsi a genti,
che andavano sempre errando, e sempre viveano armate al pari dei
Barbari? Ma dappoichè Teseo ebbe estinti que' famosi tiranni o la-
droni, a' quali la sola forza serviva di legge, e tratti gli Attici dalla
vita errante e brutale ad uno stato di civile società; e dappoichè colle
leggi di Minosse, venne ad introdursi la eguaglianza ne' costumi, la
sicurezza nel commercio, la tranquillità, la forza, l'ordine nelle città,
risorse la Grecia tutta a novella vita; e sebbene si risentisse an-
cora dell'antica ferocia, nondimeno cominciò a sommettersi alle so-
ciali costituzioni, a gustare l'agiatezza del vivere, ed a pregiarsi
delle virtù civili. Gli Ateniesi, al dire dello stesso Tucidide, pei
primi rinunciarono a quella foggia di vita barbara ed armata, pas-
sando ad un vivere agiato e tranquillo, che ben anco già risentivasi
di qualche lusso o mollezza. Dai tempi eroici adunque, cioè da quei
tempi che scorsero tra il regno di Teseo e la distruzione di
Troja, avranno le ricerche nostre cominciamento (2).

(1) *Costume della Grecia. Tempi mitologici o favolosi*, pag. 58, e *Milizia dei tempi eroici*, pag. 227.

(2) Noi non parlaremo qui che delle sole private costumanze. Tutto ciò che appartiene al costume dei Re e dei magistrati, alle leggi, alle costituzioni, ed insomma al costume pubblico fu già da noi esposto negli articoli sul *Governo* ec.

Carattere degli eroi

Il secolo degli eroi può quasi considerarsi come il secolo dei guerrieri. Esso ha molta somiglianza con quello de' Paladini, ossia di quegli eroi, le cui gesta furono dai poeti nostri cantate. Il rispetto, anzi la venerazione, che in que' tempi nutrivasi per gli Iddii, per l'età, pel grado, pel merito delle persone fece naturalmente nascere una pulitezza di costumi (1); pulitezza tale però, che mentre esprimeva una reciproca stima, lasciava all'uomo il natìo sentimento di libertà, nè mai vedevasi dalla ingenuità e dalla schiettezza disgiunta (2). Di tale carattere schietto ed ingenuo abbiamo continui esempj ne' poemi di Omero. Diomede nel X. dell'Iliade offerendosi ad esplorare il campo de' Trojani, chiede ad Agamennone un compagno, non recandosi ad onta il confessare che per simil modo diverrebbe più fermo il suo coraggio, e più certa l'impresa. Menelao nel XVII. volendo incoraggiare Merione e gli Ajaci a sottrarre dal furor de' Trojani il cadavere di Patroclo, anzi che vantare le marziali virtù dell'estinto eroe, così fassi a dire:

Loro bontà e pulitezza di costumi

O Ajaci, o Duci Argivi, o Merïone,
Di Patroclo infelice or la bontate
Deh vi rammenti! Con ognun benigno
Ei fu, mentre godea l'aure di vita.

Sentimenti non proprj certamente di popoli vagabondi, rapaci ed avidi del sangue: perciocchè il pregio di sì fatte virtù gustar non si potea che in un paese, ove la dolcezza del vivere sociale, l'amabilità de' costumi, e la mansuetudine delle passioni già esercitavano un soave impero. Ma noi dicemmo che tale pulitezza di costumi non andava mai disgiunta dal natìo sentimento di libertà. Quindi è che questi medesimi eroi erano d'indole inquieta e rissosa: una

Loro indole inquieta

(1) Ulisse non paventò di così favellare al tremendo figlio di Tetide:

Io te col senno avanzo, poichè primo
Nacqui, e di te più cose ancor ho viste:
Onde il tuo core al mio parlar s'arrenda,

e a tai detti il giovane eroe obbediente acchetossi. Iliad. XIX. 219.

(2) Veggasi la bella *Memoria* di M. De-Rochefort intorno ai costumi de' secoli eroici. *Hist. de l'Acad. Roy. des Inscriptions etc.* T. XXXVI.

semplice parola, una mentita, la sola apparenza d'un insulto bastava per aizzarli ad una zuffa. Achille nel XXIII. dell'Iliade volendo consolare Eumelo, il cui carro erasi fracassato, gli destina il premio riportato non senza frode da Antiluco; ma questi d'ira sfavillante risponde che il ferro, il ferro solo potrà togliergli il premio del valor suo. Figliuoli, direm quasi, della natura erano in ogni loro azione mossi da un'estrema sensibilità che con egual ardore gli spingeva e al bene e al male, alla dolcezza non meno che alla crudeltà, alla compassione del pari che alla vendetta, mal sofferendo le particolari convenzioni, che come opere dell'uomo riguardavano. Tale sensibilità li rendeva facilissimi alle lagrime, a quelle lagrime che da Omero vengono dette la prova de' cuori ben fatti. Ulisse alla corte d'Alcinoo piagne udendo le sue lodi da un poeta celebrarsi; e questo medesimo fiero ed astuto eroe non potè trattenere le lagrime, allorchè giunto appena in Itaca vide il suo vecchio cane corrergli incontro, vezzeggiarlo e morire. Lo stesso Achille, il tremendo figliuolo di Tetide, versò larghissimo pianto alla morte dell'amico suo. Ma questa sensibilità non potea dirsi figlia di una molle educazione. Quale mollezza potrà mai immaginarsi negli antichi Greci, la cui istituzione era sommamente aspra, dura e vigorosa, ed i cui primi trattenimenti erano la corsa, la lotta, la caccia, la danza armata; esercizj tutti che aumentano la robustezza e l'agilità del corpo, e danno al sangue quell'effervescenza, che rende irritabilissimi gli organi de' sensi, e fervidissima l'immaginazione (1). Se non che questa medesima natura ingentilita ben sì, ma non ancora da una molle educazione, o dal vizio corrotta, faceva in modo che inviolabili si conservassero le regole del pudore non ne' ginnastici esercizj soltanto ma ben anco in qualsivoglia circostanza o vicenda. Priamo nel XXII. dell'Iliade facendo la descrizione de' mali, cui è riservato un vecchio che cada in potere del nemico, più che dall'aspetto della morte, sembra spaventato dall'immagine del suo cadavere esposto agl'insulti del superbo vincitore.

Loro sensibilità

(1) È comune sentimento de' filosofi, che una molle educazione indura i cuori, anzi che renderli sensibili; perciocché concentrando essa, per così dire, l'uomo tutto in se stesso gli fa dimenticare i suoi simili, e lo rende incapace d'ogni sublime virtù ugualmente che d'ogni violenta passione. V. *Rochefort loc. cit.* pag. 467.

Ulisse nel VI. dell'Odissea addormentato sulle sponde della Feacide si sveglia al rumore delle sollazzanti compagne di Nausicaa. Egli tuttavia ignora d'onde mai provenga sì fatto rumore; esce precipitosamente dal cespuglio, in cui giaceva ascoso; ma innanzi tutto non si dimentica di cignere le sue reni con una fronde.

Sentimenti d'amicizia

L'energia della natura propria de'secoli di cui parliamo, ben più chiaramente ancora si manifestava ne'sentimenti d'amicizia, ond'erano avvinti gli eroi, e donde appariva sempre quel carattere di vigore e di fermezza proprio tutto delle loro magnanime affezioni. « La natura (dice il signor di Rochefort) ha posto ne' cuori nostri un sentimento vivo e possente, che gli uomini avvicina gli uni agli altri, e che è l'originale principio di tutte le società . . . . . Ma perchè tale sentimento acquisti quel grado di forza, di cui intendo parlare, è d'uopo che tutte le passioni naturali siano in quella specie d'effervescenza, che totalmente è ignota nel languore delle società, dove tutto si opera per un macchinale e continuo impulso: fa d'uopo d'anime grandi, coraggiose e ben poco dissipate; è d'uopo che la stima sia la base di quest'amicizia, e che l'uomo in un altro sè stesso rinvenir possa le virtù, di cui egli far vuole il proprio studio. Tali furono, siccome è fama, nell'antichità Ercole e Jolao, Piritoo e Teseo, Oreste e Pilade, Achille e Patroclo. Quest'amicizia, quale appunto io ho procurato di definirla, era famosissima presso alcuni popoli selvaggi, e portava il medesimo carattere di coraggio e fedeltà. La morte stessa porre non poteva un limite a tali eroiche affezioni. Senza parlar di ciò che Teseo fece per liberare il suo amico Piritoo, senza parlar di Pilade compagno indivisibile d'Oreste, basta leggere Omero per vedere l'altissima idea, cui questo poeta concepito aveva dell'amicizia. Ed avrebb'egli saputo giammai dipignerla come ha fatto, se avuto non ne avesse sott'occhio i modelli? Qual è il moderno poeta, che trattar dovendo un simile soggetto abbia mai fatto al suo eroe operar per un amico tutto ciò che Achille disse ed operò per Patroclo? E se mai lo facesse, non verrebbe forse riguardata quest'invenzione come un genere di maraviglioso assai più incredibile che tutte le favole della Mitologia? » L'amicizia presedeva pure alle gare ed alle feste solenni, che non andavano quasi mai da'lieti convivj disgiunte; trattenimenti del tutto proprj d'una società nascente, dove la comunanza de'giuochi e de'sollazzi era non meno importante d'una comunanza, che i più grandi affari della

Loro trattenimenti

nazione riguardasse. Anzi le più sagge, le più gravi deliberazioni erano talvolta l'anima de'convivj, dove i sensi corporei già soddisfatti e da novello vigore inanimiti davano allo spirito ed invenzione e libertà maggiore. I convitati si salutavano l'un l'altro tenendo la coppa nell'una mano: segno di benevolenza che si mantenne per più secoli, e che dai Greci passò ad altri popoli. Nelle feste e ne'banchetti gli ospiti, i guerrieri ed i cittadini benemeriti della repubblica ottenevano le più grandi distinzioni. Tali festosi trattenimenti erano per lo più dal ballo e dalla musica accompagnati; costumanza che può dirsi un retaggio dell'antico stato di natura, propria perciò degli avi di qualsivoglia nazione (1). Mentre per tal modo i Greci cogli esercizj ginnastici e guerreschi aumentavano la robustezza e l'agilità del corpo, i canti e le danze, che avean parte in ogni intertenimento, davan pascolo alla loro sensibilità, e lor facevano gustare le attrattive e la dolcezza del vivere sociale.

Ospitalità

In grandissimo pregio era pure l'ospitalità, cui presedeva Giove stesso come vendicatore delle ingiurie, che per avventura far si potessero agli stranieri. Non si conosceva l'uso delle locande; ma il viaggiatore era sicuro di trovare un ospizio, e l'accoglimento dell'amicizia, ovunque trovato avrebbe uomini ed abitazioni. L'ospite veniva accolto con ogni sorta d'onori. Il suo soggiorno era un tempo di tripudj e di feste; il suo congedo era accompagnato da preziosi doni. Il sacro vincolo dell'ospitalità univa per tal modo le famiglie di paesi diversi, le quali perciò nutrivano un vicendevole rispetto ben anche tra il furore de'combattimenti.

Non conoscevansi le monete

Due possenti preservativi opponevansi ai pericolosi effetti del lusso ed alla corruttela de'costumi; la mancanza delle monete, e la grande estimazione in cui tenevasi l'agricoltura. « Finchè il commercio (dice il signor di Rochefort) non si fece che per cambio, gli uomini non si abusarono di ciò ch'essenzialmente costituisce la vera ricchezza. La cultura de'campi e delle greggie, sorgenti di cotal vera ricchezza, godeva sin da que'tempi, e giustamente, d'un altissimo grado di reputazione: i costumi generali partecipavano dunque necessariamente colla semplicità del vivere cam-

(1) Veggasi ciò che detto abbiamo negli articoli intorno alla *Danza* ed alla *Musica*.

pestre, a cui tutti gli uomini non meno necessariamente aveano qualche relazione; ben differenti da quegli esseri oziosi, che lungi dai campi vivono fra la mollezza delle città, consumando le produzioni delle lor terre senza sapere pur anco da quali derrate esse provengano, e come stata sia prodotta la biada che cangiossi in oro, ond'essere ne'loro scrigni versata ». Alcuni scrittori portarono tuttavia opinione essere state in uso le monete fin dai tempi Omerici, a ciò indotti dall'asserzione di Plutarco, il quale racconta che Teseo fu il primo che battesse monete coll'impronta di un bue, e che tale impronta diede luogo alle Omeriche espressioni nel VI. dell'Iliade, dove il poeta parlando dell'armi di Glauco ch'erano d'oro, e di quelle di Diomede ch'erano di rame, aggiugne che le une avevano il valore di cento buoi, e l'altre di nove; ed indotti ancora dalla testimonianza di Polluce, il quale accennando una moneta degli Ateniesi, che βοῦς chiamavasi, dice che questa era la moneta da Omero nell'anzidetto luogo nominata. Ma il poeta stesso nel VII. dell'Iliade a chiarissime note afferma, che in Lenno *comperavano vino i capo-chiomati Achei, altri col rame, altri col fosco-lucente ferro, altri con cuoja, altri cogli stessi buoi, altri cogli schiavi* (1). E certamente, se ne'tempi eroici stato già fosse conosciuto l'uso delle monete, non avrebbe Omero, il più grande ed il più diligente de'poeti, tralasciato di favellarne; e tanto più quanto che frequenti se ne presentavano le occasioni, siccome fra gli altri libri nell'anzidetto e nel XXIII. della stessa Iliade, dove parlasi dei premj da Achille destinati a'vincitori ne'giuochi pe'funerali di Patroclo. Quindi è che per antichissima tradizione in Lacedemone chiamavasi Βοώνητα la casa del Re Polidoro, perchè appunto stata

(1) Intorno a questo luogo d'Omero, così opportunamente ragiona Goguet, *Origine etc.*

« La maniera di vendere e comperare cangiando roba, che fu la prima presso ogni popolo, era in uso tra i Greci al tempo della guerra di Troja. Minerva nell'Odissea travestita in forma d'uno straniere dice che traffica sul mare, e che va a Temeso a cercar rame per cangiarlo col ferro. Il cambio usavasi non solo nel commercio all'ingrosso, ma eziandio in quello che si faceva al minuto, come può scorgersi dall'anzidetto luogo. In questi passi Omero non dice che le mercanzie si pesassero, o si misurassero, ma ciò vi si dee sottintendere. Di fatto da varj luoghi dell'Iliade appariscono che le misure e le bilance erano già note ».

era venduta col valore di un determinato numero di buoi (1). Gli uomini pertanto solleciti di ciò che loro procacciar potea i comodi e l'agiatezza, anzi che prendere la rappresentazione per la realtà,

(1) Il più antico commercio è quello che facevasi col mezzo della permutazione. Vegganai Pausania, *Lacon* Lib III. cap. 12, e Tacito *De Mor. German.* cap. 5. Ma siccome una sì fatta maniera essere dovea spessissime volte incomoda e difficilissima, o pei trasporti o per le qualità stesse delle cose; così vennero nelle permutazioni sostituiti i metalli, il cui valore era regolato o dal peso o dalla qualità o dalla grandezza. Ciò viene assai bene dimostrato dallo Sperlingio, (*Dissert. de nummis non cusis tam veterum quam recentiorum*) riferendosi egli anche alla testimonianza di Aristotele, il quale dice che da principio il valore delle monete era determinato dal peso o dalla grandezza. Tale specie di moneta non in altro consisteva che in globetti, dadi, laminette e dischi di metallo di varia grandezza, ma senza marchio o simbolo alcuno. Di simili pezzi di metallo nel commercio usavano i Britanni al riferire di Cesare, ed è fama che tuttora ne usino i Cinesi e gli Abissini. Ella è pur cosa dal vero non aliena che per maggiore comodità alcuni degli uomini specialmente al commercio dediti abbiano quindi impresso in tali pezzi di metallo un qualsivoglia marchio che il peso od il prezzo ne indicasse. Ma questo marchio non avrebbe ancor potuto costituire la moneta propriamente detta, giacchè esso dipendeva tutto dall'arbitrio del negoziante o del posseditore, nè per anco portava l'impronta della pubblica autorità. Tale utilissima invenzion nondimeno dovette a poco a poco diventar generale per la sua stessa comodità, ed essere finalmente adottata dalle città e dai governi.

Ma non è cosa sì facile a determinarsi a qual popolo, od a qual uomo debbasi la prima moneta coll'impronta o col conio della pubblica autorità. La più parte dei Greci scrittori ne attribuiscono l'introduzione a Fidone Re d'Argo, e tale è pure l'asserzione de' marmi arondelliani. Fidone pertanto avrebbe fatto battere la prima moneta Greca in Egina l'anno 869 prima dell'era Cristiana, secondo la cronologia di Blair. Nè sembra cosa improbabile che a meglio regolare il commercio degli Argivi con Egina, isola sterile di suolo ma abbondante di miniere e specialmente d'argento, Fidone, che al dire d'Erodoto era tra i Greci insolentissimo, obbligato avesse gli Eginesi suoi vicini (i quali dal solo territorio d'Argo trarre poteano le derrate al vitto necessarie) ad imprimere ne' metalli che loro servivano di permutazione un marchio che ne dinotasse il peso od il valore, e che avesse l'impronta della stessa di lui immagine. Ciò che abbiamo fin qui asserito è conseguenza di non dispregiabili congetture, ed in parte anche di autorevoli testimonianze che per brevità crediam bene d'ommettere. Ma non possiamo ugualmente convenire col Begero, il quale pretese che nel Museo di Berlino si conservasse una di sì fatte monete

tutti si erano all'agricoltura rivolti come ad una delle prime e più feconde sorgenti della vera ricchezza. Esiodo perciò affermava che Pluto, il Dio delle ricchezze avea avuto i natali in un campo per ben tre volte coltivato.

Agricoltura quanto pregiata

I Greci posti in un paese fertile, giusta l'attributo πουλυβότειρα, che da Omero vien dato all'Achaja, nella quale consisteva allora quasi tutta la Grecia, non hanno potuto a meno di rivolgersi alla coltivazione della terra, da che abbandonata aveano la vita selvaggia, ed in civili società costituiti eransi a certe leggi ed a particolari costumanze sottoposti. L'agricoltura fu quindi in gran pregio presso di loro, siccome lo fu pure presso gli antichi Romani; colla differenza, che nella Grecia già più incivilita di Roma ne' primi tempi della repubblica, il padrone non coltivava i poderi colle proprie mani, ma soltanto assisteva al lavoro dei campi, animando gli agricoltori, e non isdegnando di lietamente ai lor banchetti presedere. Nella descrizione dello scudo d'Achille abbiamo una commovente pittura di sì fatta usanza, che pure ci rammenta i costumi degli antichi Patriarchi. Il poeta dopo d'aver descritto l'ardore de' contadini nel mietere un campo, così aggiugne:

Tacito e lieto sovr' un solco assiso
Del podere il signor, lo scettro in mano
Ivi pur era; e i suoi garzoni intanto
Sotto una quercia apparecchiar il desco,
E d' immolato bove i lombi opimi
Curar godean; mentre le donne intente
Ad apprestar pe' mietitor la cena
Molta mescean e candida farina.

Passa quindi a descrivere un vigneto carico di uva bella, aurea, e le verginelle e i giovinetti che in testa portavano il dolce frutto, e de' vendemmiatori l'allegre danze,

Pastorizia

All'agricoltura aggiugnersi dee la pastorizia, che avendo pure in que' tempi un'immediata relazione con tutt'i membri dello Stato

di Fidone, della quale pubblicò eziandio la figura; opinione, che fu confutata primieramente dallo Sperlingio e dallo Spanemio, e poscia dal Dutens e dal chiarissimo autore del viaggio d'Anacarsi.

influiva sensibilmente sui costumi. Imperocchè non facendosi allora il commercio che per mezzo de' cambj, non venivano le ricchezze dei Re a ristrignersi ne' ferrati scrigni, ma sparse vedevansi in ogni parte sulle terre dello Stato. Tali ricchezze consistevano specialmente nell' immense greggie, alla cui custodia ed economia non isdegnavano di attendere i Principi stessi, siccome di Laerte racconta Omero nel XXIV. dell' Odissea, od i figli loro, siccome vedesi in più luoghi dell' Iliade. Ma i pastori dei tempi eroici conducevano una vita ben dissomigliante da quella dei nostri, che dalla solitudine, dalla miseria e dalla noja condannati sono alla brutalità ed alla stupidezza. L' educazione e l' agiatezza facevano sì che il loro spirito gustasse la soavità e la pace del vivere campestre, e nutrisse sentimenti dolci ed affettuosi (1). Coll' agricoltura e colla pastorizia ha una strettissima relazione la caccia, la quale formava pure uno de' più gradevoli trattenimenti degli eroi. Nell' inno a Venere, di cui vuolsi autore Omero, narrasi che Anchise si coricò con Venere sur un letto costrutto di pelli d' orsi e di leoni, ch' egli ucciso avea cacciando. Al qual esercizio erano gli uomini tanto più dediti, quanto che in que' tempi maggiore era il numero delle belve, onde venivano infestati i campi. Celebri sono e il cignale Calidonio, alla cui caccia recaronsi i Cureti e gli Etoli, ed il leone Nemeo da Ercole estinto, e il toro Cretese ucciso da Teseo. Al qual uopo facevasi uso della scure, dell' arco, dell' asta, del giavellotto, siccome appare da più luoghi d' Omero. Nella caccia del leone univasi il fuoco al giavellotto, essendo allora comune opinione che questa fiera molto paventasse del fuoco. Di tutte le quali maniere

Caccia

(1) È d' uopo non confondere i pastori dei tempi eroici con quelli di Teocrito. Collo scorrere dei secoli, col progredire del lusso nelle città, andarono cangiandosi i costumi e lo stato degli abitanti delle campagne. La vita dei pastori di Teocrito non era meno miserabile di quella de' nostri mandriani, ed assai più depravati n' erano i costumi. Essi non conservavano che una sola rimembranza dell' antico vivere campestre, cioè le gare pel canto; ma nel restante non appajono che vili schiavi, senza veruna educazione, e ben alieni dalla purezza de' costumi degli antichi pastori. Si confronti col loro carattere quello d' Eumeo, che da Omero vien detto Δεῖος ὑφορβός, *divino porcajo*, e se ne vedrà la grande dissomiglianza nello stato, nella lingua e nei costumi. Si spoglino del prestigio di una dolce ed elegante poesia i pastori di Teocrito, ed apparirà quant' essi fossero brutali e miserandi.

parla a lungo ed elegantemente Oppiano nel suo poema della *Caccia*. Grande pur era l'uso de' cani nella caccia, nel che valentissimo vien detto l'Argo d'Ulisse; e cani ancora mantenevansi per semplice lusso o sollazzo, e tali sembra che fossero que' dodici di Patroclo, due dei quali furono da Achille gettati nel rogo dell'estiuto amico. Ateneo afferma che gli antichi eroi usavano di cacciare anche gli augelli, non colle freccie soltanto, ma altresì coi lacci e colle reti. Ma del cacciare le più feroci belve erano sopra tutto vaghi gli eroi, al che sino da fanciulli esercitavansi, siccome Pindaro e Virgilio affermano. Ed appunto da sì fatto esercizio trae Omero non poche e bellissime comparazioni. Tali cacciagioni facevansi con grande apparecchio. La voce de' cacciatori animava i cani, e la rumorosa sonorità della voce reputavasi ben anco come un distintivo di coraggio e di forza. Ateneo da alcuni luoghi dell'Odissea, e specialmente da un passo del libro XI. congettura che gli eroi dediti fossero anche alla pescagione. Ivi di fatto al verso 331 parlasi di pesci presi coll'amo.

Pescagione

Vita privata delle donne

Tali erano gli esercizj e le occupazioni degli uomini. Ma le donne non uscivano quasi mai dalle domestiche pareti, loro tutta appartenendo la cura delle famigliari faccende. Educate nella più austera modestia guardavansi dall'apparire al cospetto degli uomini, se non d'un velo coperte il volto. Alle madri era affidata la prima educazione de' figli. Esse porgevano loro il proprio latte; e da questa sì tenera cura non si credevano esentate nè pure le più ragguardevoli donne: ciò che di fatto Teocrito afferma di Alcmena nell'Idillio XXIV., ed Omero di Ecuba e di Penelope. Imperocchè l'ancella che da Omero vien detta τιθήνη, *nutrice*, avea soltanto la cura di tenere in braccio il bambino e di vegliare al governo di lui; ma il più prezioso, il più sacro uffizio, quello cioè di allattarlo, alla sola madre apparteneva. Le donne insieme colle loro ancelle attendevano a filare, a tessere, ed a costruire le vesti pe' consorti e pe' figliuoli (1). Et-

(1) Antichissima è l'arte del tessere, siccome ne fa testimonianza in più luoghi anche la Sacra Scrittura. Quanto alla Grecia, alcuni ne attribuiscono l'instituzione a Cecrope, che venendo dall'Egitto, dove già era nota l'arte di filare la lana e con essa far panni, l'abbia poi comunicata agli abitanti dell'Attica. Le donne lavorando a telai stavano in piedi, del qual antico uso parlano Omero e Virgilio. I telai disponevansi in maniera assai diversa da quella che a' tempi nostri si pratica. I fili del-

tore ad Andromaca che pur tentava di rimoverlo dalla pugna, impone che si ritiri nella casa, ed ivi attenda alla rocca ed al fuso. Nel IV. dell' Odissea è rappresentata Elena che dalla rocca composta d'oro e d'argento sta filando una lana color di viola; ed essa da Teocrito è lodata perchè ancor fanciulla tutte nel filar superate avesse le compagne. Lo stesso Omero nel VI. dell' Odissea descrive la regina Arete che sta al focolare colle sue ancelle filando; e nel XVII. descrive pure Penelope in simile atteggiamento assisa alle soglie della casa. È fama che Alessandro, più secoli dopo i tempi eroici, vestisse abiti dalle proprie sorelle costrutti. Alle donne apparteneva altresì l'apprestar il pane e le altre vivande. Nella reggia di Alcinoo erano cinquanta ancelle, alcune delle quali stritolavano il frumento, altre stavano tessendo: in quella di Ulisse erano dodici ancelle, che di notte macinavano. Erodoto racconta che a'suoi tempi la Regina de' Macedoni faceva ella medesima il pane pe' regj pastori. Quindi è che nelle nuziali cerimonie ponevasi il pestello dinanzi al talamo, e da una fanciulla portavasi il crivello, emblemi dei doveri della sposa (1). Ma ad ufficj ancor più abietti discendevano le donne, loro appartenendo il trarre e portar l'acqua dalle fonti, ed il lavare i panni. Ulisse nel VI. dell' Odissea trovò Nausicaa, la figlia del dovizioso Re dei Feaci, che nel vicino fiume, lavata una splendida veste, e colle ancelle sollazzatasi, già stava per tornarsene alla reggia, essendo salita sur un carro tratto dai muli, cui ella medesima guidava.

Le donne in poca stima

Tutte le anzidette cose ci dimostrano che gli antichi Greci, al pari de' popoli non ancora del tutto inciviliti, non molta stima nutrivano per le donne, quasi riguardandole come esseri inferiori, perchè di loro men forti. Gli uomini perciò giunti appena agli anni della virilità prendevano un tuono imperioso sulle loro stesse genitrici. Penelope nel I. dell' Odissea udendo dalla superiore stanza Femio

l'ordito erano tesi dall' alto al basso perpendicolarmente, come si pratica tuttavia nella fabbrica degli arazzi, colla sola differenza che i licci non erano fermati in fondo ad un cilindro, come si usa nelle nostre manifatture di tappezzerie. Essi tenevansi fermi con un pezzo di legno, al quale venivano attaccati considerabili pesi. Dicesi che gli Egizj stati siano i primi a cangiare tal maniera, perchè troppo incomoda e faticosa, e ad introdurre l'uso di tessere stando a sedere. V. *Goguet*, Parte I. Lib. II. cap. 2.

(1) *Pollux.* Lib. IV. cap. II.

che nel sottoposto cenacolo cantava il ritorno dei Greci, e paventando che lo sposo suo fosse morto nell'assedio di Troja, discende tosto e lo prega perchè a tutt'altro argomento rivolga i suoi canti. Telemaco, che da Omero ci vien presentato come il modello della figliale saggezza, dopo d'avernela rampognata le ordina di ritornare alle proprie stanze e di attendere alla tela, alla conocchia ed al governo delle fantesche, spettando agli uomini il dar norma a' ragionamenti, ed ora a lui specialmente che solo nella casa teneva il comando. Sembra ancora ch'eglino ben poca fiducia avessero nella virtù delle loro consorti, perciocchè un figlio non attribuivasi ad onta il porre in dubbio l'onestà della propria madre. Telemaco nel I. dell'Odissea così risponde a Minerva, che sotto le spoglie di Mente venuta era a visitarlo, e che chiesto gli avea s'egli fosse figliuolo d'Ulisse: *Mia madre certamente dice ch'io sono prole di lui; ma io l'ignoro: nessuno ha giammai potuto conoscere con certezza il proprio genitore.* Tali sono le parole che Omero, il più grande pittore degli antichi costumi, pone nella bocca di un giovane Principe, che pure stavasi sotto la tutela di Minerva, la Dea della prudenza o della saggezza; parole che a'giorni nostri nella bocca d'un figlio sarebbero oggetto d'infamia e di scherno (1). L'amore stesso, questo dolcissimo affetto che forma la felicità e direm quasi l'anima del vivere conjugale, era tuttavia ben alieno da ogni squisitezza di sentimenti e da tutte quelle soavi illusioni che ne'cuori ben fatti hanno un potere assai maggiore di quello che aver sogliono gli oggetti stessi più veri e più seducenti. Presso di Omero, l'amante il più fervido non sa all'oggetto dell'amor suo esprimere la propria tenerezza che con questi o simili sentimenti:

In dolce amplesso or ne raccolga il letto:
Non mai per Diva o per mortale alcuna
Tanta m'accese il cor fiamma d'amore.

Così nel XIV. dell'Iliade Giove sul monte Ida parlava a Giunone, che a lui presentata erasi del cinto di Venere adorna. Non in dis-

(1) V. Lévesque, *Mémoire sur les moeurs et les usages des Grecs du temps d'Homère. Mémoires de l'Istit. Nation. et Sciences moral. et politiq.* Tom. II pag. 39.

simile maniera Paride nel libro III. sottrattosi vilmente allo sdegno ed al valore di Menelao risponde agli acerbi rimproveri d'Elena; aver ora Menelao vinto per l'assistenza di Pallade, esser egli stesso per vincere un'altra volta, avendo i Trojani ancora i loro Dii: dopo questi accenti le fa invito perchè con lui s'abbandoni all'amore. . . . . . .

Disse, ed al letto ei s' accostò pel primo:
Ella seguillo, e l' un dell' altra in grembo
S' abbandonâr ne' ben trapunti letti.

Le Dee stesse non altrimenti si esprimevano, allorchè degnavansi d'ammettere i mortali ai loro affettuosi amplessi. Ulisse nel X. dell'Odissea aveva impunemente bevuto i veleni di Circe: già ella alzava la verga magica per trasformarlo in un immondo animale. L'Itacense non paventa d'impugnare la spada. A tanto ardimento essa scopre in lui l'eroe, il cui arrivo stato le era da Mercurio predetto; e senza raggiri o lunghi preludj e senza verecondia alcuna lo invita tosto ad ascendere nel suo letto ed a stringersi con lei nella più tenera ed amorosa confidenza.

Pirateria, ladronecci, schiavitù

All'imperfezione dell'incivilimento debbono pur attribuirsi le piraterie, ed i ladronecci degli antichi Greci, reputando eglino come di proprio e sagrosanto diritto tutto ciò che colle loro scorrerie predato aveano. Era perciò lecito ai padroni il sottoporre gli schiavi alle più atroci pene; il mutilarli, l'ucciderli, il tagliarli in minuti pezzi. Le schiave non potevano rifiutarsi dal talamo de' lor padroni. La fiera, l'orgogliosa vedova di Ettore dopo la distruzione di Troja fu costretta a dividere il letto con Pirro, e Cassandra la pudibonda sacerdotessa d'Apolline a coricarsi con Agamennone. La vecchia, la veneranda Ecuba, la Regina dell'Asia divenne serva d'Ulisse.

Costume delle donne

Ma già il femminil corredo, o come dai Latini chiamavasi il *mondo muliebre*, trovavasi tutto e pienamente in uso a' tempi dei quali parla Omero; ciò che ben ne dimostra che il lusso, l'arte di piacere, e lo studio dell'avvenenza e de' ricercati abbigliamenti già fatto aveano grandi progressi. Un luminoso esempio ne abbiamo nel XIV. dell'Iliade, là dove ci viene descritta la *Toletta* di Giunone (1). Questa Dea bramosa d'allettar Giove a coricarsi amoro-

Toletta di Giunone

(1) L'arte della *Toletta*, sembra una di quelle che giunsero più presto alla perfezione. Una metà del genere umano dovea necessaria-

samente seco lei ond'ingannarlo, la mente di lui dalle umane cure distraendo, entrò nel talamo che aveale fabbricato il caro figlio Vulcano:

Ivi, ben chiuse le fulgenti porte (1),
Pria con l'ambrosia dal formoso corpo
Le macchie asterse, e con pingue olio s'unse;
Olio divin, soave ed olezzante,
Che s'agitato vien ne la sublime
Magion di Giove, che sul bronzo ha sede,
E cielo e terra d'almo odor riempie.
Con questo Ella irrorò le dive membra (2).

mente affrettarsi ad opporre l'impero delle grazie alla tirannide del sesso più forte e più violento.

(1) « Questo luogo (dice Pope) dovrebb'essere considerato dalle dame. Omero ci attesta che le principali Dee, che pur erano di bellezza eminente, non si vestivano alla presenza d'alcuno. La Regina del cielo si acconcia in disparte, e chiude dietro di sè la porta. Nessun Dio era ammesso alla *Toletta* delle Dee. Io temo che qualche Diva terrestre meno prudente abbia perduto non poco nell'adorazione dell'uman genere con una pratica opposta. Lucrezio buon giudice in galanteria prescrive ad un amante disperato, come una cura importantissima, l'attenzione di veder sovente la sua bella non ancor abbigliata ».

(2) « Questa pratica di Giunone di ungere il suo corpo con olj profumati era una parte essenziale dell'antica *Cosmetica*, benchè interamente fuor d'uso nell'arte moderna dell'acconciarsi. Essa potrebbe offendere la schizzinosità delle nostre Dame: pure potrebb'anche senza grande difficoltà conciliarsi colla pulitezza. Questo passo è un chiaro esempio dell'antichità di tale usanza, e decide contra Plinio, il quale parlando degli unguenti profumati dice: *Quis primus invenerit, non traditur. Iliacis temporibus non erant.* Oltre il costume di ugnere i Re tra gli Ebrei, costume imitato dai Cristiani, trovansi nell'antico Testamento varie allusioni le quali mostrano che questa pratica era considerata come uno dei principali ornamenti . . . . Sembra assai probabile che questa fosse un'invenzione orientale, corrispondente al lusso degli Asiatici, tra i quali nascevano le droghe, ond'erano composti tali unguenti ». *Pope*, e *Cesarotti*.

Il Mattei osserva opportunamente, che la descrizione, che ci vien fatta da Omero intorno al modo con cui Giunone si adornò, potrebbe spargere molta luce sopra la descrizione poco diversa dell'abbigliamento di Giuditta che s'incamminava ad Oloferne: *Lavit corpus suum, et unxit*

E pettinato il crin, le belle ciocche,
Che dal capo immortal pendean lucenti,
Di sua mano acconciossi. Ambrosio manto
Poi si vestì d'intorno, opra di Palla,
D'ingegnosi lavor tutto trapunto,
E l'annodò con auree fibbie al fianco.
Indi con fascia a cento frange intesta
Il sen ristretto, a i ben forati orecchi
Triplice gemma (1) appese, al par brillante
Di vivid' occhio che animati rai
D'intorno vibri. De le Dee la Dea
D'una benda fe' poi corona al capo,
Nuova, lucida, bianca al par del sole
Che sul mattino i primi albor diffonde.
Alfin co' bei calzari ornossi il piede.

se myro optimo. « Questa lezione (dice egli) mi fu sempre sospetta. Leggevasi anticamente *myrto optimo*; ma nella Romana correzione si conobbe essere questo un error de' copiatori, e che doveva leggersi *myro.*, ossia *unguento*, come si trova nel testo Greco. Non si conobbe però da alcuno ch' è ugualmente errore de' copiatori quell' *optimo*, dovendosi leggere *opimo.* Il Greco dice: *myro pachi* (*miro pingui*) *unguento opimo non optimo.* Ci è gran differenza fra gli unguenti liquidi e quelli più densi. Dell' uno e dell' altro si servivano gli antichi per diverse ragioni. Omero ci sgombra ogni dubbio. Giunone prima si lava coll' ambrosia per pulirsi: ecco l' unguento liquido, ossia l' acqua odorosa. Poi s' unge *λίπ' ἐλαίῳ*, ossia *pingui oleo*, ecco l' unguento denso e grasso. Giuditta nel modo stesso prima *lavit se*, ecco l' ambrosia omerica; poi *unxit se myro opimo*, ecco il *lip' elaeo*, *pingui oleo*, *opimo unguento* ».

(1) « La voce del testo è *τρίγληνα*, da *glene* che vuol dir pupilla, espressione vivacissima e appropriatissima a rappresentare una gemma. Queste tre gemme gl' interpreti credono che stessero ciondoloni come i nostri orecchini a tre pendenti. Ma il dottissimo e ingegnosissimo signor Mattei crede piuttosto che fossero incassate insieme e formassero quell' altra spezie d' orecchini rotondi in forma di rosa che pur si usano ai tempi nostri. E perciò traducendo egli questo squarcio voltò la suddetta voce così:

Ove di gemme un triplicato giro:
Riluceva d' intorno . . . .

Questa seconda interpretazione sembra più conforme all' etimologia, perchè le gemme incassate in tal forma rappresentano meglio una pupilla ». *Cesarotti.*

Ma la Dea ben persuadendosi che la bellezza, gli ornamenti e gli artificj tutti non bastano ad inspirar amore, quando manchino quelle incantatrici attrattive, que' doni della natura, che non sempre trovansi colla bellezza congiunti, e che opera tutta si direbbero della madre delle Grazie, non disdegna di pregar Venere, la sua stessa rivale perchè a lei ceda

Il ben trapunto istoriato cinto.
Ivi le Grazie e i più vezzosi Genj
Tessuti son: ivi sorride Amore:
Ivi il Desir anelo, e'l Cicalio
Soave susurrante, e la Lusinga,
« Che de' più saggi ancor l'alma seduce,
Contesti son con ineffabil arte.

Noi non ci tratterremo qui a dimostrare essere questa cintura tra le finzioni di Omero una certamente delle più ammirabili, delle più vaghe. Solo noi ancora con Montesquieu osserveremo, che nulla immaginarsi potrebbe di più proprio a far conoscere l'incantesimo delle grazie, le quali sembrano dono di una potenza invisibile, e si distinguono ben anco dalla stessa bellezza (1). Ora nella *To-*

(1) Il cinto di Venere è divenuto un proverbio; perciocchè tutti in esso contengonsi i più forti incentivi dell'amore. Questa mirabile allegoria perciò fu riprodotta con molte graziose imitazioni, nelle quali, siccome osserva Pope, furono inserite varie altre figure rappresentanti que' raffinamenti, che dopo i tempi d'Omero dall'affettazione o dagli artificj del bel sesso furono introdotti nell'arte di piacere e di sedurre. Il Tasso ancora l'imitò nella magica cintura d'Armida, allontanandosi però dalla bella semplicità d'Omero, e facendone quasi un affettato lavoro d'artefice:

Teneri sdegni, e placide e tranquille
Repulse, e cari vezzi e liete paci,
Sorrisi, parolette e dolci stille
Di pianto e sospir tronchi e molli baci;
Fuse tai cose tutte, e poscia unille
Ed al fuoco temprò di lente faci,
E ne formò quel sì mirabil cinto
Di ch' ella aveva il bel fianco succinto.

letta di Giunone tutt'espressi sono i femminili artificj onde altrui piacere, e tutte scorgonsi le parti del muliebre abbigliamento in guisa che, tranne una ricercata e soverchia raffinatezza, non ci ha forse in ciò alcuna differenza fra le costumanze eroiche, e quelle de' tempi storici, siccome ben tosto vedremo. Nè cotale ricercatezza d'acconciatura era propria delle femmine soltanto: che anzi i guerrieri stessi non isdegnavano talvolta di apparire gai e ben pettinati. Omero nel XVII. dell' Iliade ci descrive Euforbo colle *chiome simili a quelle delle Grazie, e co' ricci ch' erano annodati con oro ed argento* (1). Sembra inoltre che i Greci tutti generalmente fossero della loro capellatura assai solleciti, giacchè dal poeta sono detti Καρηκομόωντες, *capo-chiomati.* Ma il lusso e la ricercatezza de' comodi non aveano per anco ammolliti i veri figliuoli di Bellona. Agamennone scorrendo di notte pel campo onde risvegliare i Duci, trova Diomede sdrajato sopra una semplice pelle di bue. Al solo Nestore la troppo grave età permetteva di coricarsi in un letto. Anche fra i Trojani il poeta ci rappresenta Reso sulla terra sdrajato in mezzo de' suoi guerrieri.

Cura degli eroi nell'acconciarsi i capelli

La vita aspra e dura dei Greci ne' tempi eroici rendeva loro necessario un nutrimento forte e sostanzioso. Il pane teneva tra' cibi il primo luogo, ed era composto di frumento e di orzo, che sono

Nutrimento

(1) Il vocabolo del testo è *ἐσφήκωντο*, verbo che deriva da *sphex*, Vespa. Quindi è che il Genovesi imaginò che nella Grecia i giovani galanti usassero d'inserire ne' loro ricci delle vespe in oro ed argento onde rendere più graziosa la chioma, ed animarla in quella guisa che si animerebbe un bel cespuglio fiorito col mezzo di vespe pascenti e sparse tra' fiori e svolazzanti per le frasche. Ma il Cesarotti osserva, che quest' opinione avrebbe bisogno di qualche fondamento più autorevole che quello di un' etimologia sempre equivoca, ed aggiugne d'esser pronto a giurare *ch' Euforbo non avea preso questo vezzo dalle Grazie, alle cui chiome sarebbesi vie meglio convenuto un vago farfallino adagiato tra ciocca e ciocca come tra' fiori.* I Lessici applicano il vocabolo *sphex* a quegli oggetti, che grossi nell'una parte vanno assottigliandosi dall' altra sin che terminano in una punta, siccome sono le api, le vespe e simili, e *qual doveva essere*, dice lo stesso Cesarotti, *la forma prediletta dei ricci, simili appunto a quelli che alcuni anni fa* (*che nella Storia della moda vuol dire secoli innanzi*) *erano in voga anche tra noi.* Gli Ateniesi per emblema della loro antichissima ed originaria nobiltà portavano ai capelli una cicala d'oro.

i due generi di biade da Omero più celebrati. Ma esso riescir dovea pesante e duro perchè fatto senza lievito, e cotto non nel forno; ma sotto le ceneri, giusta anche il costume dei Greci moderni. Il pane si conservava e porgeva ne' canestri, cui Omero e Teocrito danno l'aggiunto di κανέους (1). Quanto alle carni sono specialmente da Omero rammentate quelle di bue, di pecora, di capra e di porco. Esse per lo più venivano arrostite, e sovente per le mani stesse degli eroi. Ateneo nondimeno da qualche luogo di Omero fassi a congetturare che alcune parti de' suddetti animali fossero poste a bollire. Gli antichi Greci astenevansi dal mangiare i capretti ed i vitelli, forse perchè troppo dilicata ne reputavano la carne, o più probabilmente per non recar danno alla moltiplicazione della specie, pel quale oggetto anche ne' secoli posteriori, secondo Filocoro, era agli Ateniesi vietato il mangiare l'agnello intonso (2). Ma l'uso della cacciagione ci dimostra chiaramente ch' eglino talvolta si cibavano anche di altri animali. E di fatto nel IX. dell'Odissea parlasi di capre selvaggie prese alla caccia perchè servissero di alimento; e nel X. viene al medesimo fine cacciato un cervo. Il Feizio poi dal XXIII. dell' Iliade, ove ne' giuochi pei funerali di Patroclo una colomba viene avvinta in cima all' albero di una nave come bersaglio de' gareggianti colla freccia, argomenta che gli antichi Greci si cibassero anche di augelli (3). Ma non sapremmo se tanto congetturar si possa dal solo anzidetto luogo. Certo che nei poemi di Omero non ci ha pur un'espressione, da cui dedurre si possa con asseveranza che di tali nutrimenti usassero i Greci che furono alla guerra di Troja. Nè pur troviamo che alle mense de' Greci sotto di Troja apprestate fosse alcuna specie di pesci; sebbene i loro accampamenti giacessero sull' Ellesponto, che da Omero chiamasi *pescoso*. Sembra anzi che i compagni di Ulisse nel XII. dell' Odissea solo dalla necessità costretti siansi fatti a pescare, siccome è opinione anche

(1) *Cereremque canistris Expediunt*, disse anche Virgilio Æneid. I. 705. Al qual luogo il Donato fa l' osservazione seguente: *Mos enim fertur apud veteres fuisse ut panis non argenteis vasculis inferretur, sed canistris, hoc est sportulis factis ex vimine.*

(2) L' Imperator Valente avea pur fatta una legge: *Ne quis vitulorum carnibus vesceretur*, provvedendo così all' utilità dell' agricoltura, siccome dice S. Gerolamo. Lib. II. *adv. Jovian.*

(3) *Antiquit. Homeric.* Lib. III. cap. I.

di Plutarco. Delle frutta e degli erbaggi è più volte menzione nei poemi d'Omero, comechè non paja che i guerrieri ne facessero grand'uso, perchè tali alimenti reputavansi forse troppo molli ed inetti a conservare la robustezza ne' corpi. Nel libro XI. dell' Iliade Nestore si fa recare *un piatto di rame ed ivi dentro una cipolla, vivanda da far bere, e mele fresco.* Nel VII. dell'Odissea il poeta va encomiando le pere, le mele, le uve, i fichi, le ulive, e nel XIII. dell' Iliade rammenta i ceci e le fave di nera buccia. Il latte non trovasi giammai rammentato, che come un nutrimento de' Barbari; e tali erano appunto i Ciclopi. Pare che i Greci non ne usassero che in una specie di vivanda, detta κυκεὼν da Omero, e composta di cacio, di farina e di vino (1). Grandissimo era l'uso del sale, che perciò dal poeta vien appellato θεῖον, *divino.*

(1) Il poeta nel libro XI. dell' Iliade racconta che *la ben-ricciuta Ecamede . . . . somigliante alle Dee* meschiò nel bicchiere di Nestore *del vin Prammio, e sopra vi grattugiò del cacio di capra con grattugia di rame, e sopra vi asperse bianca farina.* « Questa è la pozione o vivanda detta il *Ciceone*, e che usavasi ne' misterj di Cerere. Considerandola soltanto come cibo, ella ci riuscirebbe certamente nauseosa e spiacevole, ma ciò non fa che non potesse essere dilettevolissima e prelibata agli antichi. Gl' Inglesi usano anche a' nostri tempi il vino col latte, e trovano deliziosa questa bevanda. I Romani gustavano infinitamente gli unguenti mescolati col vino. Quindi Giovenale:

Quam perfusa mero stillant unguenta Falerno,

Cosa che ci farebbe rimescolare al solo pensarvi. Tutt' i popoli hanno in questo articolo, come in ogni altro, le loro usanze particolari, che sono sempre le più ragionevoli e le più care del mondo, e tutti si burlano degli altri, che non ne conoscono il pregio, e hanno il gusto depravato, perchè non è il nostro ». *Riccio, Cesarotti.*

Omero nel IV. dell' Odissea, v. 220 parla anche di un'altra bevanda sì prodigiosa che dissipar potea la tristezza, la doglia, e la collera ben anco di chi perduti avesse i proprj genitori, o di chi avesse veduto cader trucidato sotto i suoi occhi il fratello o l' unico figliuolo. Tale bevanda era composta di vino e di una droga o corteccia detta *Nepenthes*, cioè *senza doglia*, ch' Elena avea ricevuto in dono da Polidama moglie di Jone Re dell' Egitto. La bella principessa se ne servì per ricondurre la gioja negli ospiti di Menelao e specialmente in Telemaco corrucciato al racconto delle avventure del padre suo. Molto si è disputato dagli eruditi intorno a tale droga o corteccia. Diodoro e Teofrasto ne parlano come d' una

I Greci erano già sin da questi tempi amantissimi del vino, e specialmente del nero, e del più vecchio; e non gli uomini soltanto, ma le donne ancora benchè giovinette, siccome nel VI. dell'Odissea si racconta di Nausicaa, e delle fanciulle di lei compagne. Il vino per lo più conservavasi nelle otri o pelli di capre, od anche in giare, o gran vasi di terra, e ponevasi non nelle cantine, ma ne'granai ossia nella parte superiore della casa, ove pur l'olio si custodiva, uso che fu proprio dei Greci anche ne'secoli posteriori. Omero esalta specialmente il vino di Maronea, che poteva rattemperarsi con venti porzioni d'acqua, senza che molto perdesse del vigor suo. Cotale temperamento facevasi anche cogli altri vini, al qual uopo serviva il cratere, vaso così chiamato appunto dal verbo *κεράννυμι*, *mischiare*. Dal cratere il vino versavasi ne'bicchieri, che varj erano e di forma e di materia. Ne' più remoti tempi le corna servivano a quest'uso; ma poscia inventati furono i bicchieri e le tazze d'ogni materia, anche d'oro e d'argento, e di variate forme con vaghezza di emblemi e di ornamenti. Omero nel libro XI. dell'Iliade dice che il bellissimo bicchiere di Nestore era *traforato di chiovi d'oro*, e che avea *quattro manichi, intorno a ciascheduno de'quali pascevano due colombe d'oro.*

Commessazioni

Non abbiamo notizie certe e determinate intorno al tempo in cui gli antichi Greci prendere soleano il cibo. Da Omero si rammentano tre tempi *ἄριστον*, *δεῖπνον*, *δόρπον*, colle quali parole sembrano accennarsi tre diverse commessazioni, del mattino cioè, del meriggio e della sera. Ma Ateneo osserva che in Omero non ci ha luogo alcuno, da cui chiaramente appaja che i Greci prendessero tre volte il cibo in un solo e medesimo giorno. Sembra perciò che le anzidette tre commessazioni si riferiscano solo alla

pianta dell'Egitto. Lo stesso Diodoro aggiugne che anche a' suoi tempi le donne di Tebe d'Egitto si vantavano di comporre una bevanda, che non solo faceva svanire ogni tristezza, ma calmava i più forti dolori, ed i più veementi trasporti di collera. Plinio parla di una pianta detta *hellenium*, (forse dal nome di Elena) ch'egli crede essere il *Nepenthes* d'Omero, e che raschiata e presa col vino avea la virtù di rallegrare lo spirito. Mad. Dacier seguendo Plutarco, Ateneo, Macrobio e Filostrato, pensa che tale droga non fosse che un'allegoria de' racconti lieti e gradevoli, che atti sono a dissipare la noja e la tristezza. Tra' medici moderni i seguaci della dottrina di Brown, credono che il *Nepenthes* d'Elena non altro fosse che *l'oppio*, che di fatto preso in certa dose avviva gli spiriti, e di cui fanno grand'uso tuttora i Turchi.

diversità del tempo, in cui i varj popoli e i diversi guerrieri ed eroi componenti l'esercito de' Greci solevano nell'assedio di Troja cibarsi. Da più luoghi dello stesso poeta appare anzi che i lieti ed opimi convivj facevansi di notte; appagandosi generalmente i Greci di prendere nel giorno una porzione di pane intinta nel vino, siccome Plutarco afferma, oppure alcune ulive, del mele, o simili specie di alimenti, secondo Galeno; dalla quale sobria refezione nacque il proverbio ἄριστον ἄκαπνον, *la refezione senza fuoco* (1). Gli antichi Greci reputavano i convivj come una beatitudine dell'umana vita; ciò che manifestissimo si rende da più luoghi d'Omero, e specialmente dal principio del IX. dell'Odissea, dove Ulisse presso i Feaci cenando dice che nulla a lui sembra più bello o più giocondo, quanto il banchettare ad una mensa di vivande e di vini ricolma. In ogni convivio davasi principio dalla religione con libazioni e con sacrificj, offerendosi sempre ai Numi una porzione de' cibi e delle bevande. Le libazioni aveano cominciamento da Vesta, siccome rilevasi dall'inno a questa Dea, comunemente attribuito ad Omero. Aristocrito trae l'origine di tale preminenza da Giove stesso, il quale, vinti i Titani e pacato il suo regno, diede a Vesta il privilegio di chiedere per la prima tra le Deità ciò che più le piacesse: la Diva chiese la verginità, e le primizie di tutto ciò che verrebbe a'Celesti immolato (2). I convitati sedevano, non essendosi ancora introdotto l'uso di coricarsi alla mensa. A quest'uopo apprestavansi due specie di sedili, l'una per le persone più cospicue, l'altra pe' convitati di minor nome: quella magnifica collo schienale od appoggio e collo sgabello; questa più umile e senza pomposi ornamenti (3). Tali specie di sedili sono ambedue descritte nel I. dell'Odissea, dove il poeta racconta che Telemaco seder fece Minerva in un *trono, cui sottomise prima un drappo bello, ingegnoso, ed a cui piedi era lo sgabello*, e che per sè pose il κλισμόν, una minore sedia, *di vario colore, lungi dai Proci*. Qual ordine poi si tenesse pe' convitati, non sembra potersi agevolmente definire. Nel X. dell'Iliade Ulisse sta assiso di contro ad Achille nel banchetto, cui questi imbandito avea pei legati d'Agamennone; ma nel XXIV. Priamo gli sede vicino, mentre

Ceremonie e riti dei convivj

Sedili

(1) V. Ercolano, *Pitt. Ant.* Tom III. Pref. XII. Nota (16).
(2) Feith. *Antiquitat. Homer.* Lib. III. cap. IV.
(3) Veggasi ciò che intorno ai *troni*, od ai sedili della prima specie già detto abbiamo nell'articolo sul *Governo*, pag. 103.

i compagni dell'eroe stanno assisi in disparte. Sembra perciò che qualche distinzione ci avesse nel collocamento de' convitati. Plutarco afferma che presso i Greci il primo posto era il più onorevole, mentre pei Persiani lo era quello di mezzo (1).

Particolari usanze ne' banchetti

Nell'anzidetto luogo dell'Odissea si soggiugne ciò che segue: *Un'ancella da una vaga coppa d'oro versava in un bacile d'argento l'acqua per lavarsi; ed a canto vi pose una tavola ben pulita: una vereconda dispensiera recava il pane, e lo poneva dinanzi, aggiugnendo molte vivande, e largamente dandone delle presenti..... Un garzone girava pur sollecito intorno versando del vino. Entrarono poi gli alteri Proci, che per ordine sedeano, secondo le sedie ed i troni. I coppieri diedero loro acqua alle mani, e le ancelle colmarono di pane i canestri. I Proci porgeano le mani alle già apprestate vivande, ed i coppieri colmavano di vino le auree tazze .... Un garzone poi mise una bellissima cetra nelle mani di Femio, che tra' Proci cantava a forza.* Da questo, e da altri luoghi dello stesso poeta, rilevasi primo, che innanzi tutto un'ancella porgeva ai convitati l'acqua per lavarsi, essendo reputata indecentissima cosa il porsi a tavola od anche il solo presentarsi altrui colla faccia e colle mani lorde di sudore o di polvere; costumanza della quale osservantissimi erano gli antichi, e perciò la prima cosa ch'eglino offerivano all'ospite straniero, era il bagno, in cui egli veniva assistito da leggiadre ancelle che con olio e con profumi lo strofinavano tutto: secondo, che a ciascun convitato apponevasi una mensa di legno, bislunga secondo Eustazio, ed assai liscia, che pulivasi con una spugna, giacchè non conoscevasi l'uso dei mantili e delle tovaglie: terzo, che a ciascuno de' convitati veniva distribuita una giusta porzione di carni, ciò che talvolta facevasi dal padrone stesso del convivio; siccome si legge di Achille nel XXIV. dell'Iliade, e siccome nel XIV. dell'Odissea si racconta di Eumeo, il quale, dedicatane prima una porzione alle Ninfe ed un'altra a Minerva, distribuì il restante a' convitati, dando ad Ulisse il tergo di un porco in segno d'onore; quarto, che il vino veniva a ciascuno de' banchettanti versato da' coppieri, i quali erano giovani di libera e talvolta distinta condizione; perciocchè nel IV. dell'Odissea si racconta che il forte Megapente, il figlio stesso di Menelao, nel convivio per le nozze

(1) *Sympos.* Lib. I. cap. III.

della sorella, e per le sue colla figliuola di Alettore andava egli stesso un tale ufficio compiendo: è da notarsi che i personaggi più ragguardevoli venivano onorati con bicchieri distinti e più capaci, e che talvolta i convitati stessi si porgevano l'un l'altro in giro il bicchiere, cominciando dal primo alla destra ed assaporandone ciascuno un sorso: quinto finalmente, che non imbandendosi verun alimento liquido, non ci avea bisogno di cucchiai. Sembra anzi che ignoto fosse anche l'uso delle forchette; perciocchè nel suddetto libro IV. dell'Odissea Menelao stesso prende colle mani il tergo di un bue arrostito, e lo presenta a Telemaco ed a Pisistrato, i quali tosto le mani stendono all'apprestato cibo.

Abitazioni

Sarebbe questo il luogo in cui favellare delle abitazioni, delle vesti e delle suppellettili. Ma quanto alle abitazioni, noi già ragionato ne abbiamo bastevolmente nelle ricerche sull'architettura dei tempi eroici (1), ove dimostrammo altresì quanto esse miserabili fossero, ed aliene non solo da ogni magnificenza, ma ancora da ogni principio dell'arte propriamente detta. Qui basterà dunque il richiamare alla memoria de' leggitori quelle cose soltanto, che colle private costumanze hanno un'immediata relazione. Nelle anzidette ricerche riferimmo, che in fondo alla corte era un portico detto *αἴθουσα* da Omero, sotto cui ponevansi a dormire gli ospiti o stranieri benchè d'alto lignaggio. Al portico succedeva una spezie di gran sala, precipua parte dell'abitazione, dove solevasi conversare, e che spesso serviva anche di cenacolo. Questa sala era circondata da banchi o sedili appoggiati al muro, che all'uopo coprivansi di tappeti, di cuscini e di pelli. Nelle pareti e nelle colonne erano alcune specie di cavicchie, cui appendevansi le armi, e tutto ciò di che taluno amasse sbarazzarsi. « Tali erano (dice il signor Lévesque) le grandi sale de' più fastosi Monarchi, tali gli addobbi e le magnificenze loro: e tali erano pure le sale d'udienza degli *Tsar* della Russia fin che Pietro I. non ebbe trasportate nel suo impero le costumanze dei popoli, ch'egli avea visitati (2) ». I luoghi più interni, ma più sovente i piani superiori, erano destinati a' *Ginecei*, ai *Talami*, alle guardarobe ed ai magazzini: nei piani superiori conservavansi pure i vini e

(1) *Architettura de' Greci ec.* pag. 595 e segg.

(2) *Mémoires, de l'Institut. national. etc. Sciences morales et politiques*, Tom. II. pag. 65.

Letti

l'olio (1). I letti erano composti di legno, ed in varie maniere adorni, del che abbiamo una chiarissima testimonianza nel XIII. dell'Odissea, dove si legge che Ulisse costrutto erasi il proprio letto coll'ulivo, e fregiato avealo d'oro, d'argento e d'avorio. Alle interne sponde era appesa con funicelle di cuojo bovino una specie di strato o materassa, detta Δέμνια dal poeta. Sovr'essa gettavansi le coperte, alle quali Omero dà gli aggiunti di *belle*, *purpuree*, ed anche si ponevano pelose vesti, in cui avvolgersi (2). Il letto talvolta consisteva in una semplice materassa che stendevasi al suolo su tappeti di varie qualità. Nel IX. dell'Iliade Patroclo comanda che al vecchio Fenice venga apprestato un *denso letto* πυκινὸν λέχος; e al cenno dell'eroe le ancelle apparecchiano il letto *con pelli d'agnello, con materasse di piuma, e sottil fiore di lino*: dal qual luogo appare chiaramente, che già introdotto erasi l'uso non che de'letti soffici e dilicati, anche delle coltrici e de'lenzuoli di finissimo lino; ciò che vien pure confermato da un luogo del XIII. dell'Odissea. Nell'estate solevasi anche dormire sui tetti, essend'essi piani e costrutti quasi alla foggia di terrazzi, ma senza riparo o balaustro; e quindi nel X. dell'Odissea, siccome detto abbiamo altrove, si racconta che un compagno d'Ulisse nell'isola di Circe cadde dal tetto, su cui dormito avea, volendo troppo precipitosamente discenderne.

Suppellettili

Nulla noi qui aggiugneremo intorno alle suppellettili; giacchè esse, secondo anche le descrizioni di Omero, che loro dà spesse volte i più splendidi aggiunti d'oro, d'argento, d'avorio e d'altre preziose materie con grandissima squisitezza lavorate, non erano differenti da quelle che troviamo in uso ne'secoli posteriori, cioè ne'più bei tempi della Grecia, de'quali dovremo ben tosto favellare.

Vesti

Ciò vogliam pure avvertito intorno alle acconciature ed alle vesti, poichè in questi due oggetti nessuna o ben poca differenza si scorge fra gli usi del secolo d'Omero e quelli de'tempi storici. Solo

(1) Secondo Omero, Odiss. I. 330. Ascendevasi ai piani superiori per una scala a chiocciola. I talami o la stanze da letto, specialmente a Sparta, dicevansi ὦα, ὠιὰ, oppure ὑπερῷα. Siccome poi queste parole distinguonsi dal vocabolo ᾠὰ, *uova*, solo per gli accenti, de'quali sembra che ignoto fosse l'uso agli antichi Greci, così secondo alcuni autori ne venne la favola che Castore e Polluce, Elena e Clitennestra nati fossero dalle uova. V, Pott. *Archael Graeca*, Lib. IV. cap. 15.

(2) Iliad. XXIV. 646. Odiss. IV. 297.

accenneremo quasi di passaggio, che ne' monumenti gli eroi, specialmente quelli che furono anteriori alla guerra di Troja, veggonsi quasi sempre rappresentati o del tutto ignudi, o solo in parte coperti con una pelle alle spalle sospesa, od anche con un semplice indizio di tal pelle, alludendosi con sì fatto costume od alla loro vita pastorale, od alla caccia delle belve, che formava uno de' più diletti e più onorevoli loro trattenimenti. Quindi è che Plinio nel libro XXXIV. capo 5 parlando della maniera, con cui rappresentar debbonsi gli eroi nella statuaria, ciò che può applicarsi anche alla pittura, dice che *Graeca res est nihil velare.* E quanto al capo, non troviamo in Omero alcun indizio che gli eroi usassero di coprirlo, fuorchè coll' elmo allorchè stavano battagliando. Esiodo parla bensì di una specie di berretta o cappello, ma soltanto come propria degli agricoltori, ai quali consiglia di coprirsi il capo, onde non rimanga offeso dalla pioggia vernale: e forse per questa medesima ragione Laerte, nel XXIV. dell' Odissea, avea il capo coperto con una specie di elmo di pelle caprina (1) allorchè incontrossi col figliuol suo nell' orto, cui stava colle proprie mani lavorando. Era ugualmente comune agli eroi l' uso di andare co' piedi nudi, siccome ci avverte Filostrato (2), e ne fanno testimonianza anche i monumenti. Nella guerra però e nella caccia le gambe vestivansi cogli schinieri; ciò che abbiamo altrove dimostrato parlando della milizia. Le gambe ed anche le mani venivano pure coperte ne' lavori d' agricoltura, e perciò nell' anzidetto luogo dell' Odissea si racconta che il buon vecchio avea intorno alle gambe una specie di stivali di pelle bovina per ischivar le graffiature, ed alle mani una specie di guanti per guarentirle dai pruni.

(1) Antichissimo nondimeno, sebbene a' tempi Omerici posteriore, è l' uso di rappresentare Ulisse colla berretta di forma conica, e detta *pilidion* dai Greci, appunto dalla lana, ond' era composta. Di simile berretta usavano i marinai per guarentirsi dall' umidità del mare, e fors' ella fu anche ad Ulisse attribuita, come un simbolo de' suoi viaggi. Secondo Eustazio, tale distintivo fu dato alle immagini d' Ulisse per la prima volta da Apollodoro maestro di Zeusi; ma secondo Plinio, tal uso avrebbe avuto principio più anni dopo l' epoca di Zeusi, attribuendone egli l' introduzione al pittore Nicomaco, che vivea a' tempi di Cassandro, l' uno de' successori del grande Macedone. L' opinione però di Plinio è ora comunemente dagli eruditi rifiutata; giacchè Ulisse trovasi con tale berretta nelle pitture di alcuni vasi anteriori di gran lunga all' epoca di Cassandro.

(2) *Epist.* 22 *et Imm.* XVI. Lib. I.

Conclusione

Noi abbiamo sin qui ragionato dei privati costumi dei tempi eroici; e ben alieni dall'abbellire coi colori dell'eloquenza la semplicità e direm'anzi la rozzezza di certe particolari usanze, le abbiamo anzi descritte quali ci furono dalla tradizione tramandate, e quali appunto essere doveano in un'epoca, in cui la raffinatezza del vivere, ed i progressi della cultura e della civiltà (progressi tanto nell'età nostra decantati, de'quali però non bene sapremmo se maggiore sia stato il vantaggio od il danno che all'umana società ne pervenne) non aveano tuttavia ammolliti gli animi, e snervati i corpi. Quale distanza tra sì fatte maniere e la voluttuosa dilicatezza del vivere odierno? Ma il ridicolo piuttostochè sul costume de'tempi eroici ricader dee su coloro che a'giorni nostri fannosi a schernire quell'antica semplicità figlia della natura. Gioverà quindi il chiudere con Gaspare Gozzi, il quale così inveiva contro alla mollezza del vivere odierno:

Quando leggiam, che l'inclite ventraje
Degli Atridi e del figlio di Pelèo
Ingojavan di buoi terghi arrostiti,
Oh antica rozzezza! esclamiam tosto
Saporiti bocchini e stomacuzzi
Di molli cenci e di non nata carta.
Ma perchè ammiriam poi, che il seno opponga
Dello Scamandro burrascoso a' flutti
L'instancabile Achille, e portin aste
Sì smisurate i Capitani Greci?
Non consumava ancor muscoli e nervi
Uso di morbidezze. Erano in pregio
Non membrolini di Zerbini inerti,
Ma petto immenso, muscoloso e saldo
Pesce di braccio e formidabil lombo.

Costumanze dei tempi storici.

Stato dei Greci dopo la guerra di Troja

Omero ha fedelmente dipinti i Greci de' suoi tempi; e noi sotto di Troja, nell' isola di Circe, nelle reggie di Alcinoo, di Menelao e di Ulisse ci siamo gradevolmente trattenuti quasi con essoloro conversando. Ora guidati dalla face istorica, e scorrendo tra i monumenti, che di quella famosissima nazione tuttora sussistono, ci faremo ad esaminare le costumanze de' nepoti di que' medesimi eroi, e secoloro pur intertenendoci osserveremo in che abbian' eglino traligonato, ed in che non siansi punto dipartiti dagli usi de' lor magnanimi padri. I Greci appena ritornati dalla guerra di Troja si trovarono dalle più atroci vicende sconvolti. Le guerre intestine, le rivoluzioni si succedevano rapidissime e sanguinose. Sursero finalmente i legislatori; e questi dall' esperienza ammaestrati diedero ai diversi paesi della Grecia quel sistema politico che più sembrava acconcio all' indole, alle passioni ed alle circostanze sì fisiche che morali del popolo cui preso avevano a governare (1).

Carattere degli Ateniesi e degli Spartani

Da Licurgo e da Solone modellati furono i due popoli, che poscia la maggior gloria ottennero sopra ogni altro della Grecia. Que' due sapientissimi legislatori impressero negli animi de' lor concittadini un carattere tutto proprio, tutto particolare, l' uno dall' altro totalmente diverso. Ciascuno di essi diede diversissime istruzioni, perchè troppo differenti erano le circostanze, in cui ciascuno trovavasi. Gli Spartani abitavano un paese fecondo di tutto ciò che a' loro bisogni servir poteva. La sapienza del legislatore nulla lasciar dovea intentato onde quivi trattenerli; unico mezzo per impedire che i vizj degli stranieri non corrompessero lo spirito e la purezza delle sue istituzioni. Atene posta vicino al mare, circondata da un terreno ingrato era continuamente costretta a cangiare colle altre nazioni le sue derrate, la sua industria, le sue idee, le sue stesse costumanze. Ella ad onta delle istituzioni di Solone, andò soggetta ben tosto ai funestissimi danni, che il commercio cogli stranieri, l' ambi-

(1) Veggasi ciò che intorno alle costituzioni ed alle leggi della Grecia già detto abbiamo nelle nostre ricerche sul *Governo*, pag. 124 e segg.

zione, la rivalità del potere, lo spirito delle conquiste, e la speranza del guadagno arrecar sogliono ad un governo sulla virtù fondato. Gli Spartani, ristretti o limitati nelle arti, nelle cognizioni, ne'bisogni e persino nelle passioni, erano ed al bene ed al male assai meno innoltrati che gli Ateniesi al tempo di Solone. Questi dopo d'avere tutte esperimentate le specie di governi eransi e della servitù e della libertà ugualmente disgustati, senza potere far senza nè dell'una nè dell'altra. Vivaci, ingegnosi, di chiaro intelletto, vani, difficili ad essere ben governati, andavano tutti, e persino i più abietti plebei, dimesticandosi coll'intrigo e con quelle perniciose affezioni, che nascono dalle frequenti scosse politiche, dalla gelosia del dominio, e dal più sfrenato orgoglio (1). « Al cominciare della guerra del Peloponneso (dice Barthelemy) gli Ateniesi rimaner dovettero estremamente maravigliati vedendosi dai loro avi sì differenti. Alcuni anni bastato aveano a distruggere l'autorità di tutto ciò che per la conservazione de'costumi erasi ne'secoli precedenti accumulato di leggi, d'istituzioni, di massime ed esempj. Non mai venne in più terribile guisa dimostrato, che i grandi successi sono e ai vincitori e ai vinti ugualmente perniciosi (2) ». Questa rivoluzione ebbe il totale suo compimento a'tempi di Pericle che quanto più ne'proprj costumi severo e rigido mostravasi, altrettanto pareva sollecito nel corrompere i costumi degli Ateniesi, ammollendoli con una rapida succesione di feste, di spettacoli e di giuochi. Il pudore non più andò coperto col velo d'imeneo. Le cortigiane ottennero l'impero sulla virtù. Aspasia osò formarne una società: la sua casa divenuta il soggiorno dei piaceri, fu ben ancora dai più austeri filosofi frequentata.

Estrema corruzione

La licenza ne'costumi autorizzata da Pericle, ed estesa da Aspasia, ricevette un carattere di amabilità da Alcibiade, la cui vita da ogni sorta di dissolutezze macchiata, ma ad un tempo adorna delle più pregevoli qualità, seppe sottrarsi ognora alla pubblica censura. Alcibiade divenne il modello de'giovani Ateniesi; ma questi non ne seppero imitare che i vizj e le debolezze. « Essi (continua il già citato scrittore) divennero frivoli, perchè Alcibiade era leg-

(1) Plut. *in Solon.* e Barthel, *Voy. d'Anachar.* Tom. I. pag. 140. *Paris*, 1790.

(2) *Voy. d'Anachar.*, ibid. pag. 348.

gieto; insolenti, perchè egli era ardimentoso; alle leggi non sommessi, perchè egli non lo era ai costumi. Taluno meno ricco di lui, ma altrettanto prodigo, spiegò un fasto da cui fu coperto di ridicolo, e da cui tratta fu nella rovina la famiglia sua . . . . L'influenza di Alcibiade anche dopo la morte di lui sussistette a lungo ». Nè la corruzione arrestossi nella sola Attica; chè anzi rapidamente si diffuse per sino ne' paesi, che dalle Greche colonie stati erano popolati. Siracusa gareggiava con Atene nella voluttà, nel lusso e nella più sfrenata licenza. Basti l'accennare che non lungi da questa città, come scrive Ateneo nel lib. XII., era una famosa villa detta delle *Callipighe*, pel vanto che due ricchissime ed avvenenti sorelle eransi date di più che umana bellezza in una parte, che la verecondia vieta di nominare. Fino dai tempi Omerici le schiave erano talvolta sforzate a dividere il letto co' loro padroni; nell' epoca, di cui parliamo, la generale corruzione reso avea pressochè legittimo il commercio delle schiave cortigiane. Corinto era la sede principale di sì fatto commercio. Ma in tutte le città della Grecia, alcuni esseri vili e brutali, vecchie donne ed uomini della più vile feccia, mantenevano truppe di schiave, delle quali mercanteggiavano le attrattive e l'avvenenza. Accadeva più volte, che giovani donne di non abietti natali, e adorne de' più bei pregi e d'animo e di corpo venissero sciaguratamente rapite da tale abbominanda classe di mercatanti. La spaventosa situazione delle misere è una delle più comuni sorgenti d'interesse nel teatro de' Greci, tradotto quasi letteralmente da Plauto e da Terenzio. In Atene erano persino alcune case, nelle quali offerivansi i fanciulli come strumenti di voluttà e di libidine (1).

Eccessiva raffinatezza in ogni cosa

La rivoluzione ne' costumi influir dovea necessariamente anche sul vitto, sugli arredi e sugli abbigliamenti della persona. Aristofane enumerando le varie qualità degli alimenti parla di manicaretti, di torte, di focacce, e di più altre ricercate e squisite vivande, che il nome prendeano dalla varietà delle forme, della cuocitura, e persino dalle foglie di fico, su cui ponevansi, e dagl' ingredienti ond' erano composte (2). I pesci che a' tempi di Omero e di Esiodo

(1) Demosth *adv. Neaer. Athen.* Lib. I. cap. 13. Sino da' tempi di Solone la repubblica d'Atene manteneva a sue spese nel Ceramico alcune case di prostituzione.

(2) Aristoph. *in Ran.* 1100, *et in Nubib* Athen. Lib. VIII. cap. 14.

non mai apparivano in tavola, i legumi, i frutti d'ogni genere presero parte ne' dilicati alimenti de' nepoti degli Atridi e di Peleo. I progressi delle arti mentre contribuivano insignemente ad ogni genere di traffico, andavano altresì introducendo tutto ciò che gli stranieri, e specialmente gli Asiatici, già vantar poteano di più squisito nelle suppellettili, negli addobbi, negli ornamenti, e persino ne' più minuti oggetti. Le vesti, comechè sofferta non avessero alcuna grande mutazione quanto alle forme, molto nondimeno nella dovizia e ricercatezza de' panni si risentirono del generale corrompimento. Le unzioni ed i bagni più che alla sanità ed alla pulitezza cominciarono a servire alla delizia ed all'ozio. Nel commercio alla semplice permutazione state erano sostituite le monete; e perciò le ricchezze non più consistevano nelle mandre e nelle greggie, ma ne' talenti, ossia nell'oro e nell'argento coniato; sorgente d'infiniti comodi, ma ad un tempo d'avarizia e di corruttela: perciocchè coll'uso delle monete gli uomini mentre dall'una parte trovavano più agevole il procurarsi dagli stranieri ciò che al piacere ed al lusso poteva meglio contribuire, venivano dall'altra sempre più allontanandosi dall'antica semplicità, ed una insuperabile barricata ponevano tra il possidente e l'agricoltore, e tra le varie classi de' cittadini (1).

(1) Erodoto, Lib. I. e III. afferma che i Lidj furono i primi a coniare i metalli per uso del commercio. Secondo la comune opinione degli eruditi, le monete più antiche, di cui abbiasi contezza, sono una di Sibari nella Magna-Grecia, l'altra di Gela nella Sicilia; la prima battuta 600 anni circa prima dell'era Cristiana, l'altra posteriormente. (V. Barthelémy, *Mémoir. de l'Academ.* Tom. XXIV. pag. 30, e Dutens, *Paléologie Numismatiq.* pag. 199). Gli antiquarj sembrano parimente d'accordo nell'affermare che da principio le monete si coniassero da una sola parte, e che poi vi si facessero due impronte, l'una rilevata, l'altra concava.

Molto si è dagli eruditi disputato dall'età di Budeo sino a' dì nostri intorno al valore delle antiche monete sì Greche che Romane, ed anche intorno a quello del talento e delle altre denominazioni di convenzione. Nè la cosa fu giammai bastevolmente definita. A noi non s'appartiene l'intertenerci in sì fatta ricerca, che troppo dallo scopo nostro ci allontanerebbe. Solo accenneremo che il talento ha talmente variato presso gli antichi, che è cosa difficilissima il determinarne il giusto valore. Tutti gli autori però sono d'accordo nell'asserire che i Romani adottata aveano questa maniera di valute dai Greci, ad imitazione de' quali distinguevano

La corruzione anche in Lacedemone

Il veleno già insinuato erasi anche tra quel popolo, che per la sua stessa costituzione politica avrebbe dovuto conservarsi illeso dal comune contagio: indubitabile prova e funesta di quel grande assioma che *nitimur in vetitum.* Gli Spartani colla presa di Atene innalzata aveano la loro repubblica al più eminente grado di prosperità e di gloria; ma non mai come a quest' epoca apparvero sì evidenti la loro corruzione ed il prossimo loro decadimento. Posti una volta in contatto con popoli già troppo corrotti, ne appresero agevolmente gli usi, cominciarono a gustarne i comodi e le mode, alla parsimonia, alla semplicità degli alimenti, alla *peverada*, al famoso *brodo nero*, che un tempo formava la delizia de' loro banchetti, anteposero le dilicate vivande, e le manipolazioni de' cuochi: finalmente aprirono agli stranieri quelle porte, che da Licurgo state erano sì gelosamente chiuse. Le donne che per una soverchia compiacenza de' mariti preso aveano nella famiglia un despotico governo, ruppero il freno delle leggi, ond' era la domestica economia regolata, e posero in opera ogni sorta di raggiri per aver danari, con che far pago ogni loro capriccio. Senofonte racconta che ne' tempi, di cui parliamo, era già in Aulone, città della Laconia, una celebre cortigiana, innanzi alla quale i nepoti di Licurgo folleggiar godeano a' piè di lei in un coll' oro deponendo la natia rozzezza, e l'austerità de' costumi (1). Tanto eglino dalle sagge e vetuste istituzioni eransi allontanati! Indarno i magistrati tentarono di richiamare all' antico vigore la legge di Licurgo, che dalla città bandiva ogni moneta d' oro e d' argento, solo a quelle di ferro lasciando libero

il talento in grande od Euboico, ed in piccolo od Attico, dividendo il talento in mine, e la mina in dramme. Secondo la più accreditata opinione degli eruditi, la mina dividevasi in dodici oncie e valeva cento dramme. La dramma era l' ottava parte dell' oncia ed equivaleva al danaro Romano: ciascun danaro aveva il valore di circa dieci soldi Italiani. Il talento Attico o piccolo, essendo composto di sessanta mine, valeva circa tremila lire italiane. Il talento grande od Euboico, composto di ottanta dramme, dovea superare l'Attico di circa mille lire. Veggansi il Budeo, *De asse*, Lib. IV. la citata Dissertazione di Barthelémy, e le Memorie dell'Accademia delle inscrizioni ec. Tom. XXV. pag. 281. Veggansi anche il Saintnon, *Voy. pitt. de Naple, et de Sicile*, Vol. II, pag. 277 e Denina, *Istoria politica e letteraria della Grecia*, Torino, 1781, Tom II. pag. 197.

(1) Senof. *De Repub. Laced.* Lib. III. cap. 7 pag. 289 *edit. Steph.*

il corso. La nuova proibizione non fece che accrescere la sete del danaro, ed aguzzar l'ingegno de' cittadini onde procurarselo anche con mezzi violenti e vili. Quindi è che a quest'epoca ne' fasti della virtuosa Lacedemone parlasi di capitani, di Efori, di Re, e di reali spose che non seppero resistere allo splendore dell'oro che dai Persiani, da' potenti cittadini, ed anche delle altre Greche città veniva lor presentato ad oggetto di ottenere parti e favore nelle deliberazioni della repubblica.

Nessuna o poca differenza dagli abbigliamenti dei tempi eroici

Le cose da noi fin qui accennate non servono che di proemio alle particolari costumanze, di cui dobbiamo ora esporre le immagini tratte da' monumenti. Ma innanzi tutto crediamo bene di nuovamente avvertire, che gli abbigliamenti de' tempi storici, tranne una maggiore ricercatezza e magnificenza, sono quasi que' medesimi che proprj pur erano de' tempi eroici od Omerici. Nè però ci faremo a seguire i Greci in ogni loro più minuta faccenda dall' uno all' altro nascere del sole; cose che trovansi tutte nelle opere de' moltissimi autori che delle Greche costumanze hanno trattato, e specialmente poi e di somma venustà adorne nel celeberrimo *Viaggio d'Anacarsi*, opera in cui tutto trovasi raccolto ciò che gli antichi autori intorno a quest' argomento tramandato ci hanno. Seguendo poi il naturale ordine delle cose daremo principio dalla coltura e dall'assettamento del capo, al che sogliono di fatto essere primieramente rivolte le umane cure; passeremo quindi a mano a mano agli abbigliamenti delle diverse parti del corpo; dopo di che saranno scopo delle nostre ricerche i convivj, le private occupazioni, i giuochi, i sollazzi, e cose sì fatte. E siccome le donne ebbero in ogni tempo su di ciò la preminenza, giacchè la loro seconda vita fu in ogni tempo lo studio di apparir belle, così dal loro costume avranno sempre le ricerche nostre cominciamento.

Vanità delle Greche

Ardua impresa è certamente il descrivere la *toletta* delle donne; perciocchè non ci ha artificio, di cui elleno per aggiugner al loro corpo vaghezza e leggiadria non abbiano fatt' uso sino da' più remoti secoli, siccome veduto abbiamo della Regina degl' Iddii parlando. Ciò vuolsi detto in particolar modo delle Greche, la cui vanità andò sempre del pari coi progressi delle arti, del lusso e della squisitezza de' costumi. I comici latini che nei loro drammi riferito aveano quasi servilmente le costumanze de' Greci, ci somministrano di ciò indubitabili testimonianze. Da Plauto la vanità femminile nell' ornarsi vien

paragonata ad una nave, al cui allestimento infinite cose si richiedono (1); e pressochè innumerabile è la turba degli artefici che nell'*Avaro* viene da lui descritta al servigio delle belle de' suoi tempi. E cominciando dalla testa grandissima ambizione riponevano le Greche ne' capelli; il cui ornamento fu in fatti reputato mai sempre e presso ogni popolo come il principal decoro della femminile avvenenza. *Tanta è la dignità della chioma* (dice Apulejo) *che avvegnachè una donna sia ornata di perle e d'ostro, di drappi mollissimi vestita, e porti addosso tutto il suo corredo, ma non abbia rassettati i capelli, ella mai nè pulita, nè bella apparirà* (2). E poco prima lo stesso autore dopo d'aver affermato che il nativo splendor dei capelli opera sul capo, precipua parte del corpo, ciò che nell'altre membra operar sogliono i colori, e che quindi non può immaginarsi più sozzo esempio di una bellissima donna, cui stato sia tolto il naturale ornamento del capo, s'ella fosse ben anco Venere accompagnata dal coro delle Grazie, e circondata dal popolo de' suoi Amori, e del suo preziosissimo cingolo adorna, soggiugne essere gran diletto *a rimirar sopra de' crini rilucer quel grazioso splendore, volto talor in verso i raggi del sole, sparger quasi lampi d'ogn' intorno, e fra sè stessi piacevolmente ritenerli; e se per tua maggior ventura poco vento gli va in quel mezzo leggiermente percotendo, vedergli ora involare il suo colore all'oro, or somigliare il pregiato mel d'Attica o di Sicilia, e poco poi in guisa che semplici colombe col loro volubile collo, or di color del cielo, or dell'ebano, or dell'onde marine fartegli parere! o se unti co' liquor*

Cultura della chioma

(1) *In Poen.* Act. I., *et in Aulul.* Act. III. Vedi Guasco *delle Ornatrici ec.* §. I.

(2) *Metam.* Lib. II. trad. del Firenzuola. Le donne stesse di mediocre condizione soffriranno forse con pazienza un sartore inesatto, ma il parrucchiere inelegante viene congedato alla prima; porteranno senza affliggersi un abito comune e dimesso; ma si guarderanno dal comparire in pubblico con la testa malconcia e disadorna: *ita est muliebre ingenium*, diceva Jacopo Pontano a questo proposito; e prima di lui il satirico Luciano descrivendo le femmine nel gabinetto ove si adornavano avea detto, *che la più gran parte del tempo viene da esse consumata dall' acconciatura de' capelli.* Guasco *ibid.*, pag. 4. Alcuni mitologisti da un passo di Filostrato nelle *Immagini* argomentano, che il bel sesso idolatra della chioma prestasse un particolar culto al Dio *Como*, qual tutelare de' capelli e della *toletta*.

dell'Arabia ti appariranno con eburneo pettine drizzati, o gli vedrai con morbida seta con oro intrecciata ritener dietro alle spalle, e occorrendo poscia agli occhi dello amante, in guisa di specchio gli renderan l'immagine della sua donna più bella e più gradita (1). *Che dirai tu, quando gli scorgerai avvolti da maestra mano riccamente con mille dolci nodi, o sopra delle bianche spalle darsi in preda alle lascive aurette* (2)? Che però il radersi o lo svellersi i capelli era nelle donne un segno di profondissimo lutto o di feroce disperazione, siccome lo era negli uomini il lasciare che lunghi ed incolti crescessero (3). Esse gettavano le chiome sulle tombe dei parenti, de' figli e degli amanti, come un irrefragabile testimonio di cordoglio, sagrificando per tal modo ciò che di più caro aveano (4). Ma in altre circostanze le Greche sacrificavano pur l'onor delle chiome,

Il radere i capelli segno di lutto

(1) *Con eburneo pettine drizzati . . . . . . con morbida seta ec.* Il testo Latino dice *pectinis arguti dente tenui discriminatus, et pone versum coactus*: due bellissime immagini che dal traduttore vennero di troppo alterate. Il *discriminatus* indica quella leggiadra divisione, o quel rivolgimento di crini dall'una parte e dall'altra quasi con un bel solco dal vertice del capo sino alla fronte. Il *pone versum coactus* dinota il crine annodato vagamente nella parte posteriore del capo. *La morbida seta e l'oro intrecciato* non sono che aggiunti caduti dalla penna dell'autore.

(2) Che detto avrebbe Apulejo, e prima di lui che detto avrebbero gli scrittori Greci e Latini che del pregio della femminile capellatura parlano, se veduta avessero la moda, per la quale, non ha guari, le nostre belle tutto tosavansi il crine?

(3) « Allorchè sopravviene (così Plutarco nelle *Quistioni Romane*) qualche sciagura ai Greci, le donne si radono i capelli, e gli uomini lascianli crescere; giacchè questi hanno per costume di tagliarsi i capelli, e le donne di portarli intonsi ».

(4) Elena nell' *Oreste* di Euripide prega Elettra di recare al sepolcro della sua estinta sorella la chioma ch'erasi troncata. Ovidio nel III. delle *Metam.* cantò delle sorelle di Narciso:

> *. . . . . planxere sorores*
> *Najades, et sectos fratri imposuere capillos.*

Ma di sentenze ed immagini relative a questo costume ripieni sono gli antichi scrittori.

ben avvisandosi, che nulla offerir poteano di più prezioso. Callimaco nell'inno sopra Delo dice che le vergini nei riti nuziali offerivano a Giunone ed a Diana le primizie de' loro capelli. Le donzelle Argive le consecravano a Minerva; le Megaresi ad Ifinoe; quelle di Sicione ad Isea, il cui simolacro, al riferire di Pausania, era di trecce votive sì carico, che appena poteasi vedere, col quale sacrificio elleno fors' anche lusingavansi d'indurre la Dea della salute a conservar loro sempre più bello l'onor del crine. Gli uomini poi in tanto pregio aveano la capellatura della lor donna, che per essa giuravano; ed a vicenda le donne, quasi in solenne testimonianza di fede ed affezione, facevano agli amanti un dono di un gruppo del lor crine, che da questi veniva religiosamente sino alla morte custodito (1). Ma i mariti gelosi recidevano le chiome alle proprie consorti od in punizione d'illeciti amoreggiamenti, o per costrignerle a non uscire di casa; al qual costume allude un epigramma dell'Antologia. Alle schiave recidevansi i capelli ed anzi talvolta si radevano loro sino alla cute: così erano desse, secondo Pausania, effigiate in una tavola di Polignoto.

Offerte e doni delle chiome

Dall'altissima stima che le donne aveano pe' capelli ebbe origine la parrucca, detta dai Greci πηνίκη, *coma adscititia*, e *crines empti* dai Latini (2). Luciano nel suo dialogo delle *Cortigiane* introduce Trifena, che così parla di Pagide: *Fa di ben considerarla specialmente nelle tempia, ove le rimane tuttora qualche reliquia de' capelli suoi proprj, giacchè il rimanente della sua testa è coperto d'una fittizia capellatura: intorno alle tempia poi, allorchè vien messo il colore, onde suol tignersi, canutissima appare.*

Parrucche

(1) Era presso gli antichi comunissima l'opinione che ne'capelli risedesse una specie di *Fato*, dal che ebbe forse origine la credenza, che nessuno morir potesse se non gli veniva dalla Parca tagliato il fatal crine. Quindi è che le fattucchiere o streghe ne' loro incantesimi servivansi de' capelli specialmente delle donne. Leggasi il dialogo di Luciano fra *Bachide* e *Melissa*. Quindi è ancora che i giudici facevano troncare i capelli a quelle donne, che da essi erano credute incantatrici; e probabilmente per questa medesima ragione i persecutori del Cristianesimo facevano radere i capelli alle Sante Martiri, attribuendo ad arte magica i miracoli da queste operati. V. Guasco, *Ornatrici ec.* pag. 163.

(2) *Suidae Lexic.* Tom. III. pag. 111, *unde* (così soggiugne quest' autore) *et* πηνικίζειν *dicitur fallere, decipere.*

Ne' musei s'incontrano di fatto femminili immagini, nelle quali distinguonsi le capelliere posticcie (1). Nell'anzidetto luogo di Luciano chiaramente scorgesi anche l'uso di tignersi i capelli. *Essa era bionda* (dice anche Eliano della capellatura d'Atalanta) *i suoi capelli doveano questo colore alla natura, non all'arte, nè alle droghe di cui sanno le femmine far uso per procacciarselo* (2). La chioma bionda era sino da' tempi di Menandro la più pregiata, forse perchè atta a scemare apparentemente gli anni. Ne' frammenti di questo comico abbiamo due versi, da' quali appare ch'egli di casa sua discacciò una donna, che faceva pompa di chiome artifiziosamente bionde (3). Ad ottener questo colore adoperavansi varj artificj, fra i quali il più usitato a' tempi di Luciano era il seguente. Innanzi tutto d'uopo era lavare i capelli colla lisciva; quindi s'intonacavano d'un unguento composto di fiori gialli, e finalmente lasciavansi diseccare (4). Ma i poeti encomiano anche le nere treccie, siccome vago ornamento delle teste femminili. Solino annoverando i preziosi lapilli dell'Eufrate, paragona i capelli di Venere ad una pietra che ha le vene capillari nere. Anche Plinio dà i capelli nerissimi a Venere, ed annovera le cose atte ad annerirli. Tibullo e Longo lodano pure la bellezza delle nere chiome.

Capelli tinti

Varia acconciatura de' capelli

L'acconciatura de' capelli era varia secondo la varietà del gusto e della moda. Le donne più avvedute sapevano conformarla alla propria fisionomia; al qual uopo lo specchio serviva loro di maestro. La moda più usitata era quella di bipartire la chioma sulla fronte, ed intrecciarla al di dietro del capo coprendone la superior parte degli

(1) V. il Museo Capitolino, il Pio-Clementino e l'Ercolanense. Veggasi anche il Guasco *delle Ornatrici ec.* e la *Storia delle Parrucche di Gioviano Bovicelli.* Al proposito delle parrucche abbiamo nella Greca Antologia un pungente epigramma di Lucilo Tarreo, che qui diamo tradotto da Carlo Roncalli:

Che Cloe si tinga il crin, no non è vero:
Io la vidi a comprarlo, ed era nero.

(2) *Var. Histor.* Lib. XIII. cap. I.

(3) *Fragm. cum Not. Hug. Grot. Clem. Alex. Paedag.* Lib. III.

(4) Una ricetta dell'antica medicina cosmetica per tignere in giallo i capelli ci fu conservata da Teofane Nonno nel suo *Epitome*, cap. V. pag. 26 *ed. Bernard.*

orecchi. Ma le Spartane portavano incolta la capellatura, o con un semplice nodo avvinta (1). Le vergini e le fanciulle generalmente annodavano i capelli sull'apice del capo, ovvero gli avvolgeano sulla nuca intorno ad una specie di spillone. Leucippo innamorato di Dafne, lasciò crescere i suoi capelli e gli aggruppò alla foggia appunto delle vergini, delle quali preso avea l'abito onde alla sua bella impunemente accostarsi (2). Tale pur era l'acconciatura de' capelli, con cui appariva sulla scena la principale attrice della Greca tragedia, siccome notò lo Scaligero nella sua *Poetica*. Nelle Palladi, nelle Diane, ed anche in altre figure femminili i capelli appajono legati di dietro, in guisa però che sotto il nodo scendono in grandi ciocche parallele. Ma cosa troppo difficile sarebbe il voler tutte annoverare le acconciature de' capelli delle dame Greche. Luciano ne' suoi dialoghi delle *Meretrici* e degli *Amori*, ed Ovidio nel suo libro *dell'arte di Amare* ne parlano bastevolmente (3); e seb-

(1) . . . . *incomtam Lacaenae*
More comam religata nodum,
Hor. Lib. II. Od. X.

(2) Winkelm, *Descript. des Pierres gravées de feu Baron Stosch*, pag. 75.

(3) Ovidio il più grande maestro nell'arte di piacere, dettava i seguenti precetti alle belle de' suoi tempi. « Ognuna scelga quella moda che al suo volto è più confacente. Questa in due li divida sulla fronte; quella dalle tempia li sollevi, onde libere veggansi le orecchie; quest'altra lasci sugli omeri cadere lo sparso crine; taluna stretto lo annodi come Diana cacciatrice:

Nec genus ornatus unum est: quod quamque decebit
Eligat, et speculum consulat ante suum.
Longa probat facies capitis discrimina puri:
Sic erat ornatis Laodamia comis.
Exiguum summa nodum sibi fronte relinqui,
Ut pateant aures, ora rotunda volunt.
Alterius crines humero jactentur utroque:
Talis es assumta, Phoebe canore, lyra.
Altera succinctae religentur more Dianae;
Ut solet, attonitas cum petit illa feras.
Huic decet inflatos laxe jacuisse capillos:
Illa sit adstrictis impedienda comis.
De Arte am. Lib. III. v. 135.

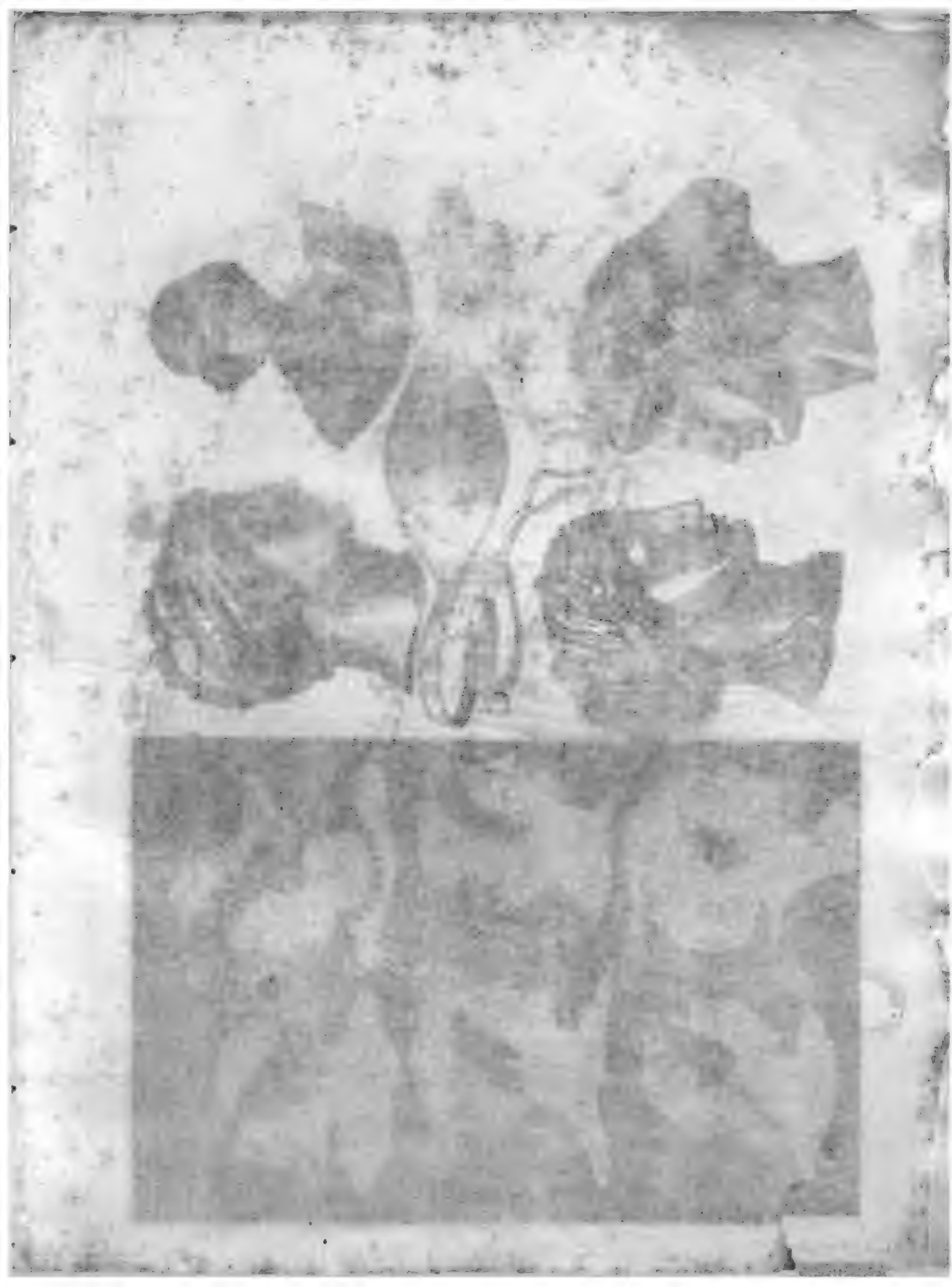
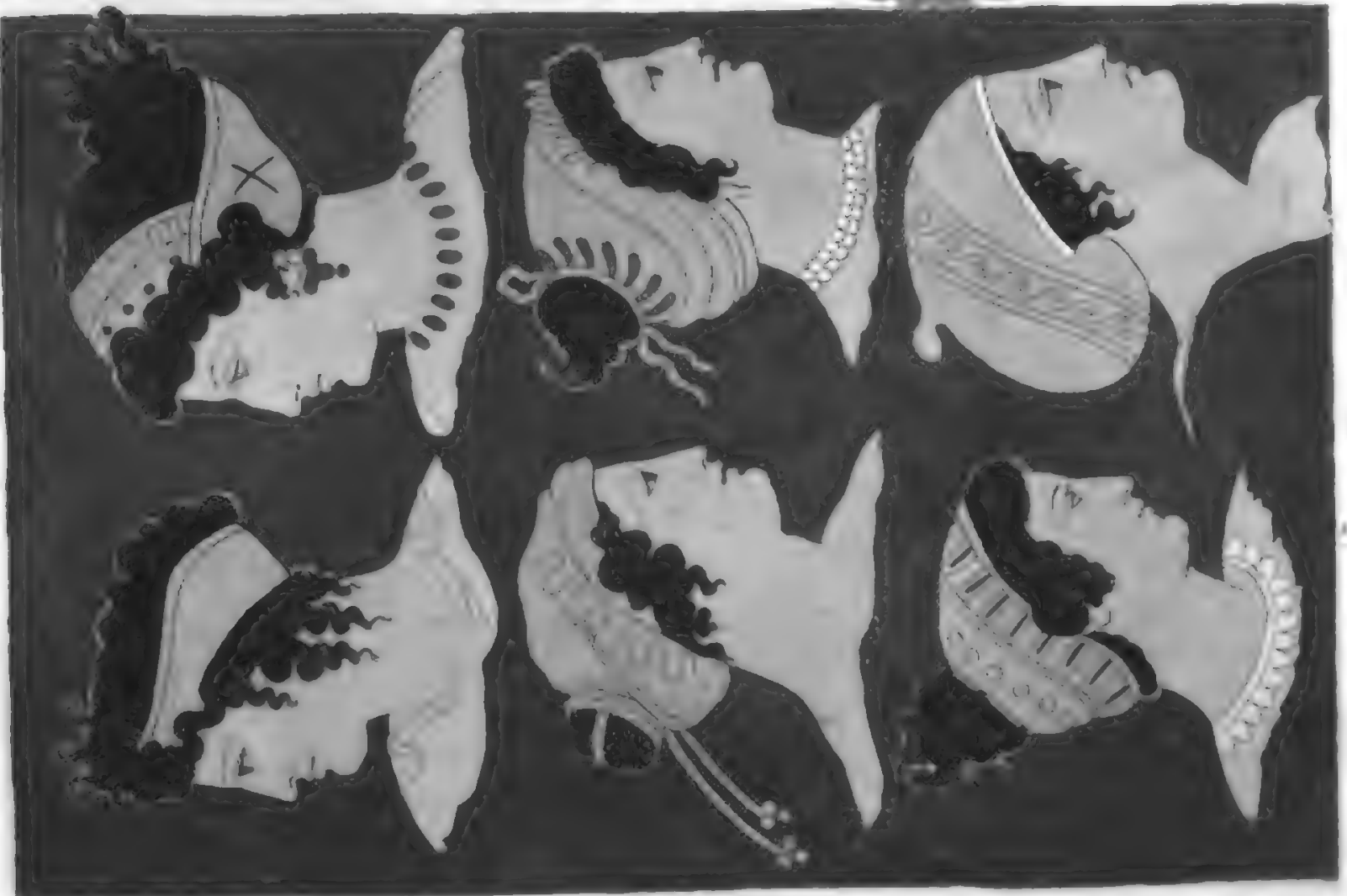
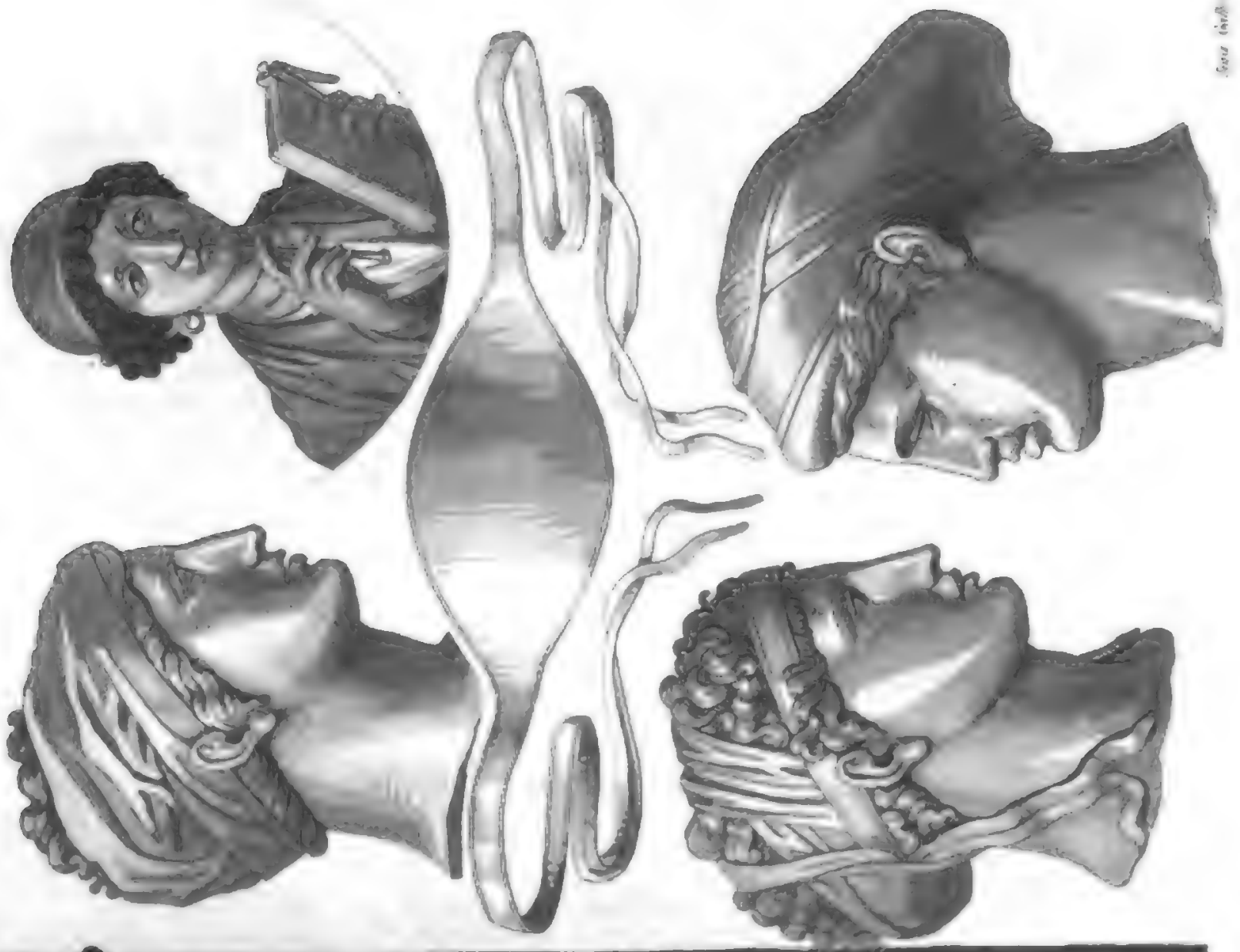
bene riferiscano cose specialmente Romane, non di meno i femminili usi da essi descritti sono presso che tutti di moda Attica, essendo che le donne di Roma affettavano Greci costumi; ciò che pure abbiam altrove avvertito (1).

Ornamenti del capo

Ma le donne Greche, al pari delle moderne, non appagavansi del naturale e semplice onore delle bionde o nere innanellate chiome: elleno voleano pure adorno il capo d'ogni sorta di fregi, e di artificiali e preziosi abbellimenti. Il numero di tali ornamenti era pressochè infinito; e ne parlano a lungo Plinio, Isidoro, Polluce ed Ateneo. Noi non faremo che annoverarne i principali. Essi possono ridursi alla *mitra*, al *diadema*, all'*anadema*, allo *strofo*, alla *caliptra*, alla *tolia*, al *credemno* ed al *nembo*. Delle mitre varie erano le forme. Tutte però accostavansi più o meno alla figura, che presentiamo nella seconda parte della Tavola 135. Esse componevansi generalmente di lana, di colori diversi. Chiamavasi *opistosfendone* la parte della mitra in forma di fionda, che avvolgeva i capelli di dietro. Noi altrove parlato abbiamo di un muliebre ornamento detto *sfendone* per la somiglianza ch'esso appunto avea colla fionda: era largo nel mezzo; appoggiavasi alla fronte; di dietro si annodava colle sue stesse estremità più strette e più sottili. Tale è la descrizione che ne vien fatta da Eustazio e da Polluce. Nella medesima Tavola sono varie teste abbigliate con diverse mitre. Quelle sul fondo nero appartengono alle collezioni dei vasi di Hancarville, e di Tischbein: le due che seguono nella prima colonna col fondo bianco furono già pub-

Mitra

(1) « Siccome certe dame nell'Allemagna (e noi aggiugneremo anche nell'Italia) nulla trovano di pregevole nella loro *toletta*, se non porta in fronte un nome Francese, o se non viene da Parigi; non altrimenti le dame Romane affettavano di dar nomi Greci a tutto ciò che ai loro abbigliamenti apparteneva. Le loro donzelle aveano nomi Greci, sebbene il più vicino villaggio le avesse vedute nascere. Il belletto non avrebbe avuto alcun valore, se stato non fosse presentato in una cassetta distinta con soprascritta in Greco ». Boettig. *ibid.* pag. 448.

Il Winkelmann, *Storia ec.* Tom. I, pag. 431, ci avverte che nelle figure del più sublime stile i capelli sono pettinati, lisci e piani, se non che vi si veggono incavate alcune fine striscie serpeggianti. Nel Tomo II. poi, pag. 125, ci avverte ancora che soltanto sotto gl'Imperatori, o poco prima, cominciarono gli artisti ad esprimere in marmo la capigliatura cadente e sciolta.

blicate dal Roccheggiani; l'altra sotto alla mitra nella seconda colonna è riferita da Willemin, che la trasse da una medaglia d'argento della Sicilia, dal qual autore sono pure riportate tutte queste immagini non meno che molte delle seguenti. La mitra di quest'ultima, ed anche della sesta immagine in fondo nero, molto si assomiglia ad una cuffia. Questa foggia di coprimento o di mitra detta *κυλίον*, era secondo Polluce comunemente usata dalle donne Greche, ed in tal guisa è abbigliata una Cerere in un basso-rilievo della villa Albani. Gli accademici Ercolanensi sono d'avviso che sì fatte cuffie corrispondessero al *cecrifalo*, di cui parla Aristofane, e ch'era simile ad una berretta di notte. Sembra che di esse usassero specialmente le meretrici, che poscia a Venere le dedicavano, giusta ciò che leggesi in due epigrammi dell'Antologia accennati da Suida, e riferiti da Kustero (1). Le fanciulle non portavano mitra alcuna, del che ci fa certissima testimonianza Callimaco nell'inno a Diana:

Molte ninfe si scelse di nove anni
Tutte, e di mitra tutte ancor non cinte (2).

Diadema, anadema, strofo

Il *diadema*, del quale già parlato abbiamo negli abbigliamenti delle Regine, l'*anadema* e lo *strofo* erano bendelle che in diverse foggie

(1) Winkelm., *Storia ec.* Tom. I. pag. 194. Ercol. *Pitture* Tom. IV. pag. 298. Nota (2).

(2) Abbiamo creduto bene di tradurre letteralmente questo luogo di Callimaco, da cui rilevasi che le fanciulle non portavano la mitra. E qui non possiamo a meno di avvertire gli artisti, perchè non molto si affidino alle traduzioni poetiche de' classici antichi. Di grandi lodi si sono a' giorni nostri fregiati gli inni di Callimaco recati in rima da Dionigi Strocchi Faentino. Ecco come venne da lui tradotto l'anzidetto luogo:

Alla riva del mar quindi si accolse,
Ove ridente e fresca primavera
Di cento ninfe in compagnia si tolse.

Dove mai ha lasciato il traduttore il Πάσας εἰνέτεας, *tutte di nove anni* ed il πάσας . . . . ἀμίτρους, *tutte . . . . senza mitra* del testo, che sì bene esprimono e la tenera età e la semplicissima acconciatura dell'elette fanciulle?

servivano di fregio alle teste femminili. Il diadema era generalmente tessuto d'oro e adorno di pietre preziose (1); andava assottigliandosi verso le due estremità, per le quali strignevasi dietro alla testa. L'*anadema* era una specie di cordoncino o di nastro che si allacciava intorno alla testa a più giri formandosene anche diversi gruppi. Lo *strofo* era una bendella di semplice lana, larga più o meno: ad essa pare che si riferisca quel verso di Catullo nel poemetto delle nozze di Tetide e Peleo:

At roseo niveae residebant vertice vittae.

I *numeri* 4 e 6 della Tavola 137 presentano sotto un doppio aspetto una medesima testa adorna del diadema: è tratta dai bronzi dell'Ercolano, dai quali è pur tratto il *num.* 5 della stessa Tavola, che noi riportiamo come l'immagine d'una testa, i cui capelli elegantemente negletti sembrano pronti a ricevere l'ornamento del diadema o fors'anche cadono disciolti ed ondeggianti alla foggia del verginal costume. Le teste *num.* 9 e 11 della Tavola 136 sono fregiate dell'*anadema*: appartengono alla seconda collezione delle pitture dei vasi Hamiltoniani. Le teste *num.* 1, 4 e 5 della stessa Tavola hanno lo *strofo*, e sono esse ancora tratte dall'anzidetta collezione. Le immagini fin qui esposte ci fanno già bastevolmente vedere, quanto le donne Greche variar sapessero una medesima acconciatura.

Caliptra

La *caliptra*, che in generale significa coprimento, era di vario specie (2). Talor conteneva elegantemente una parte dei capelli alla foggia di una cuffia; talora non copriva che la posterior parte del capo, lasciando che la superiore fosse stretta dallo sfendone. Vegganși le teste *num.* 6 e 7 della Tavola 136. La prima è tratta da una medaglia Greca d'argento, l'altra dalle pitture della seconda collezione dei vasi d'Hamilton. La *tolia* così detta dalla sua figura quasi di una testuggine o della volta di una stanza, era pure una specie di cuffia (3). Di essa veggonsi adorne le teste *num.* 2 e 3 della medesima Tavola, tratte dalla suddetta colle-

Tolia

(1) *Isidor.* Lib. XIX. cap. 31.
(2) V. Meurs, *Comm. in Lycophr. ad vers.* 557.
(3) Pollux. Lib. VII, *segm.* 174.

Credenno, ampice ec.

zione. Sotto i nomi di *credenno*, ed anche di *ampice* e di *cecrifalo* pare che debba sempre intendersi una cuffia o coprimento costrutto alla foggia di rete talvolta anche con filetti o cordoncini d'oro (1). I *numeri* 8 e 10 della Tavola 136 tratti dalle pitture d'Ercolano, e il *num.* 1 della Tavola 137, tratto da un medaglione del gabinetto di M. B. P. Knight, possono darci qualche idea di tale foggia d'acconciatura. Colla rete è pur abbigliata la giovinetta che nella Tavola 135 sta scrivendo sulle tavolette con un pugillare (2). La testa *num.* 12 della Tavola 136 tratta dalla prima collezione de' vasi d'Hamilton, ed una delle due teste *num.* 2 della Tavola 137 sono adorne del nembo, detto πόλος da Pausania. Le donne di fronte troppo ampia servivansi di quest'ornamento per diminuirla, essendo la strettezza della fronte reputata come indizio di avvenenza. Esso consisteva in un'aureola o lamina a semicerchio somigliante quasi alla mezza luna, secondo l'epiteto che gli vien dato da Aristofane, e perciò non debb'essere col diadema confuso (3). Le due teste sono tratte da una medaglia, e rappresentano le immagini di Antioco Re della Siria, e di Cleopatra di lui moglie. La testa del Re è fregiata del diadema, la cui forma ben si distingue da quella del nembo, ond'è adorna la Regina. Nel *num.* 13 della Tavola 137, è riportata la vera figura del nembo, forse così detto per la sua forma quasi rotonda e somigliante ad una nube (4). Finalmente nel *num.* 3 della Tavola 137, che è probabilmente la testa d'Ecuba, può vedersi una cuffia propria delle vecchie (5).

Spilli

Parlando dell'acconciamento delle vergini noi detto abbiamo che i loro capelli venivano talvolta attortigliati ad uno spillo. La testa *num.* 15 della Tavola 136, tratta dal vol. I. Tavola 38 di Willemin, è abbigliata con uno di tali arnesi, che molto si assomiglia

(1) Pollux. Lib. V. *segm.* 27 e 31, e Lib. VII. *segm.* 179.

(2) *Ercol. Pitt.* Tom. III. pag. 233.

(3) *Nimbus* (dice Isid. 19 e 31) *est fascicula transversa ex auro assuta in linteo, quod est in fronte foeminarum.*

(4) V. Hesych. ad voc. Πόλος.

(5) Veggasi la statua di Ecuba nel *Museo Capitolino.* Questa donna infelice alza lo sguardo in atto di spavento osservando il nipote suo Astianatte precipitato dalle mura di Troja. È da notarsi che a' tempi di Eustazio questo coprimento chiamavasi pure *cuffia*, οἵ οἱ νῦν κούφιαν ec. *Iliad.* XII. pag. 1280.

a quelli che sono in uso presso le nostre contadine. Spilli da testa sono ancora quei de' *numeri* 13 e 15 della Tavola 137; il primo tratto dalle antichità d'Ercolano, il secondo già pubblicato dal Roccheggiani. Nè gli spilli servivano soltanto ad aggomitolare le chiome, ma di essi non meno che del pettine usavano le ancelle od ornatrici a ripulire il capo della padrona, a dividerne in treccie i capelli, e ad arricciarli; essendo che, giusta il parere d'Aristeneto, la capellatura crespa era come bellissimo fregio reputata, potendosi con tale increspamento impiccolire la fronte, la cui ampiezza quanto piaceva negli uomini, altrettanto nelle donne veniva a difetto attribuita (1). Quest'ago però che tanto contribuiva a pascere la vanità femminile, cangiossi non rade volte in atroce strumento di crudeltà e vendetta. Pausania racconta che Fedra agitata dall'amorosa rabbia per l'estinto Ippolito andava sfogandosi contro di un mirto, traforandolo coll'ago crinale (2). Celebre è ancora la sanguinosa scena delle furibonde Ateniesi contro di un soldato che recato avea in Atene l'infausta novella della rotta data dagli Egineti all'esercito della repubblica: esse tanto lo punsero cogli aghi crinali, che il misero cadde finalmente estinto. Per questo tragico

(1) Veggasi Apulejo nel luogo da noi più sopra riportato. Intorno al pettine degli antichi può consultarsi il Guasco, il quale ne parla in più luoghi. Il Passeri (*Gem. astrif.* N.° 76) riferisce un vetro antico con Greca iscrizione, e coll'immagine della Venere *Pelagia*, o *marina*, che tiene nell'una mano un pettine simillissimo a quelli che usansi anche a' dì nostri per mondare e ripulire il capo.

(2) Le dame Romane, che nella brama di apparir belle aveano di gran lungo oltrepassato le Greche, servivansi degli spilli crinali per punire le loro schiave, se mai costoro alla loro acconciatura non bene prestavansi. Le infelici assistere doveano alla *toletta* nude il seno e le braccia, onde la crudele e capricciosa padrona potesse cogli spilli prontamente su queste parti dilicate e molli sfogare la sua rabbia. Ovidio nell'*Arte di amare* avverte le donne di non mostrarsi crudeli contra la propria ancella, allorchè qualche loro amante assiste alla *toletta*: ottimo consiglio anche per le belle de' giorni nostri. Lo stesso poeta nel libro I. degli Amori, *Elegia* XIV. lodando la chioma della sua diletta dice ch'essa non mai fu causa che le braccia della schiava ornatrice fossero coll'ago maltrattate: *Nec unquam Brachia decepta saucia fecit acu.* Gli spilli crinali erano talvolta scavati internamente e contenevano acque odorose, ed anche veleni, ultimo rifugio dei disperati. La celebre Cleopatra succhiò con tal mezzo la morte, secondo Dione Cassio.

avvenimento fu in Atene emanata una legge che obbligava le donne a portar la chioma *jonica*, cioè senz'aghi (1). Con minori spilli raffermavansi tra i capelli i piccioli ornamenti, siccome erano le cicale d'oro per gli Ateniesi, e generalmente le perle, le gemme ed i fiori sì veri che artificiali (2).

Oltre le femminili acconciature da noi annoverate, e le quali lasciavano generalmente scoperto il capo, era pur in uso un panno o velo, quasi simile alle moderne ciarpe, di cui parte sollevavasi sul capo stesso, e parte adoperavasi per coprire il volto, quale appunto da Valerio Flacco è rappresentata Giunone: ***Illa sedet dejecta in lumina palla.*** A tal velo, che per lo più era di forma quadrangolare, vien dato dai poeti il nome generale di *καλύπτρη coprimento*, ed a cagione della sua finezza e trasparenza veniva alle tele de' ragni assomigliato (3). Quest'uso de' panni o veli, onde ricoprire la testa, sembra antichissimo, giacchè Omero nel III. dell'Iliade dice che Elena uscì dal talamo di *candido velo ricoperta*; del qual velo la bella donna aver dovea coperto anche il volto, poichè fra la folla del popolo alla porta Scea incamminavasi. In simile guisa Esione ha d'un bianco panno velato il viso in un musaico della villa Albani (4), e così pure veggonsi talvolta abbigliate le figure femminili nel museo Ercolanese. Clemente Alessandrino

(1) Siphilin. *in Epitom.* Pausan. Lib. I. ed Herodot. Lib. V.

(2) Diversi epigrammi dell'Antologia Greca ci fanno bastevolmente conoscere i fiori e l'erbe coronarie, onde le donne fregiavansi il capo. Essi con un aggiunto caratterizzano ciascun fiore della corona, cui l'amante destinato avea in dono alla sua bella. (V. *Meleagr. epigr. CV. Analect.* Tom. I. pag. 30. *Rufinus*, Tom. II. pag. 394). Per farci un'idea della raffinatezza degli antichi nell'arte di comporre le corone, detta *στεφανηπλοκία*, è d'uopo sapere che per renderle più gradevoli ne assortivano i colori ugualmente che le fragranze: *Variari coeptum mixtura versicolori florum, quae invicem odores, coloresque accenderet.* Plin. XXI. 3. Tale squisitezza, e l'uso de' fiori artificiali ebbero luogo specialmente dopo il secolo d'Alessandro, da che i Greci si lasciarono del tutto corrompere dal lusso d'oriente. Al tempo de' Tolommei l'Egitto divenne il centro delle più squisite manifatture Greche, ed appunto da Alessandria traevansi i fiori e l'erbe coronarie, come a' dì nostri traggonsi da Parigi.

(3) Aesch. *Suppl.* v. 128. Euripid. *Androm.* v. 830. Winkelmann, *Storia*, Tom. I. pag. 425.

(4) Winkelm., *Monum. ant.* Num. 66.

dice che a' suoi tempi era comune nelle donne l'usanza di portar il velo color di porpora: e rosso è di fatto il velo di una donna nella Tavola XXXIII., Tom. II. dell'anzidetto museo (1). Ma ne' viaggi o sotto la sferza del sole le donne coprivansi con un cappello tessalo simile ai cappelli di paglia di cui a' dì nostri fanno uso le contadine della Toscana e di altri paesi. Sofocle introduce con simile coprimento Ismene, la più giovane delle figlie d'Edipo, che il padre suo seguito avea da Tebe ad Atene (2). Usavano di tal cappello anche le cacciatrici, e perciò in un vaso marmoreo della villa Albani lo tiene in capo Pallade, giacchè questa Dea era non della guerra soltanto ma anche della caccia amante.

Cappello

Orecchini

Ma le donne Greche temuto avrebbero di non rendersi bastevolmente propizia la Dea della beltà, se della sola acconciatura dei capelli appagate si fossero. Noi parlando della *toletta* di Giunone già veduto abbiamo che questa Diva ornossi gli orecchi colle *triglene* sparpaglianti vivissima luce. Ora presso le Greche grandissimo fu sempre l'uso e moltiplice la forma degli orecchini, i cui varj nomi ci furono da Polluce e da Isidoro conservati. Tali erano fra gli altri i *diopi*, od orecchini *traforati*, gli *ellobi* fatti alla foggia di *lobo*, gli *elici a voluta*, i *botridi* imitanti il *grappolo* dell'uva, i *cariatidi* incisi a figure e simili. Le statue stesse non andavano prive di tal fregio, siccome ne fanno testimonianza le traforate orecchie delle figlie di Niobe, della Venere Medicea e di altre. Il Winkelmann parla di una cariatide e di una Pallade, che hanno tuttora i pendenti di forma rotonda sullo stesso marmo lavorati (3). Ma non minore era l'uso degli ornamenti da collo, nè meno varie le loro specie (4). Celebri sono i *triopi*, che consistevano in una collana con tre pendenti quasi alla foggia di occhi; i *tanteuristi* nominati dal comico Teopompo, costrutti di gemme in guisa che col moto mandavano un tintinnio, d'ond'ebbero il nome; le *murene*, così chiamate perchè composte di anelli sì bene intrecciati che imitavano la pelle di sì fatti

Collane

(1) Clem. Aless. *Paedag.* Lib. II. cap. 10.

(2) *Oedip. Colon.* v. 306. Winkelm. *Storia ec.* Tom. I. 425. Tertulliano *De pall.* cap. IV. num. 8, dice che di tal cappello usavano anche le sacerdotesse di Cerere.

(3) *Storia ec.* Tom. I. pag. 434.

(4) Veggasi Polluce, Lib. V. *segm.* 98.

pesci o serpenti; le *fibbie* e simili (1). Quasi a saggio degli anzidetti e di altri ornamenti da orecchi, da collo e da testa abbiamo raccolto nella Tavola 136 le figure *num.* 14, 19 e 20 tratte da un busto femminile del museo di Gori; nella Tavola 137 le figure *num.* 7, (la parte che ha una testa di cigno) e *num.* 8, tratte ambedue dalle antichità scoperte nell' isola di Coo, nel *num.* 7 la parte coll' uncino e colle gemme quadrate, scoperta negli scavi d' Ercolano; e nella Tavola 141 gli orecchini *numeri* 3 e 4, il primo tratto da una medaglia della città degli Opunzj, l'altro ritrovato non ha guari a Narbona (2). Le braccia venivano pur fregiate di armille o cerchietti; nel qual genere di ornamenti preferivansi i braccialetti costrutti alla foggia di draghi o di serpenti, detti perciò ὄφεις. Tal fregio talor adornava la parte superiore del braccio, e questo era il *braccialetto* propriamente detto; talvolta cigneva il polso presso la mano, siccome a' dì nostri si usa. Veggasi il braccio *num.* 14 della Tavola 137 tratto da una statua del museo Ercolanese, ed il *num.* 17 della medesima Tavola tratto da Willemin. Questi ornamenti erano per lo più di lamine d' oro o di cordoncini tessuti parimente in oro, ma talvolta consistevano in una semplice fascia, ed allora diceansi στρεπτόι. Con simile fascia ornate pur erano le gambe sopra la noce del piede; costume proprio specialmente delle Baccanti, che si è fino a' giorni nostri conservato presso le donne d' oriente. Antichissimo è finalmente l' uso degli anelli, l'ornamento delle dita, comechè Plinio dal silenzio di Omero argomenti che ignoto fosse ai tempi della guerra di Troja (3). Gli antichi scrittori ne parlano

Armille, braccialetti

Anelli

(1) Isidor. Lib. XXIX. cap. 31.

(2) Willem. Pl. XXXIV. N.° 140, 141.

(3) Lib. XXIII. cap. I. Prometeo, secondo la Mitologia, sarebbe stato il primo a portare l' anello; perciocchè raccontasi che avend' egli avvertito Giove di non accostarsi a Tetide, se esser non volea privato del trono dal figlio che nascerebbe da cotal suo accoppiamento, ottenne in ricompensa dal padre degli Dii d' essere liberato dal Caucaso; a condizione però di portar sempre in un dito, come testimonio del suo supplizio, un anello di ferro, al qual attaccato fosse un pezzetto dello scoglio cui stato era avvinto.

Gli antichi usavano degli anelli anche per apporre un' impronta agli scrigni, ai forzieri, alle lettere ed a tutto ciò che volevano più riservato. Quinto Curzio racconta che Alessandro suggellava col suo anello le lettere che scriveva in Europa, e con quello di Dario le lettere

come di un uso ne' bei tempi della Grecia comunissimo, ed i monumenti ne sono un' irrefragabile testimonianza (1). L'anello dai Greci portavasi al quarto dito della sinistra mano, essendo opinione in que' tempi, secondo Aulo Gellio, che cotal dito avesse un picciolo nervo che rettamente comunicasse al cuore, sede degli affetti e parte più nobile dell' uman corpo (2). In tal dito appunto lo portano un Teseo ed una giovane donna nella Tavola V. Tom. I. delle pitture d' Ercolano. Ma col progredire del lusso gli anelli fregiarono non un solo dito, ma tutti e persino ogni loro falange; del qual uso, come segno di mollezza, dolevasi Tertulliano a' suoi tempi. Quasi per saggio anche di quest' ornamento noi abbiamo riferiti nella Tavola 137 i due anelli *num.* 10 e 11: il primo fu ritrovato negli scavi dell' isola di Coo; il secondo appartiene al museo d' Ercolano. A' femminili arredi da testa e da seno aggiugnersi debbono i piccioli fregi *num.* 9 e 12 della stessa Tavola, tratti dalla Tavola 35 di Willemin.

Belletto

Sino da' più remoti secoli ingegnosissima era l'arte delle donne per conservare vezzoso ed avvenente il volto, e per supplire ai difetti della natura. Nè perciò affermar vogliamo che la *cosmetica* delle Greche giunta fosse a quel grado di raffinatezza, a cui venne poscia dalle Romane innalzata. Ma le Greche ancora già con varj artificj infioravano le gote. Oltre della biacca o cerussa, il cui uso era presso gli orientali antichissimo, adoperavano a tal uopo anche l'*oesipo*, specie d'unguento, che formavasi col sudore o sudiciume delle pecore dell'Attica (3), e che usato col mele di Corsica credevasi altresì atto a levare dal volto le macchie (4). Le Greche al pari delle Romane reputavano come un' indispensabile condizione della beltà la

Tintura de' sopracigli

che dirigeva ai Persiani. Anche ai legati, secondo lo stesso Plinio, davasi l' anello per autenticare la loro missione.

(1) Vegganai i Musei e specialmente l' Ercolanese, *Pitt.* Tom. I. Tav. V. e Tom. III. pag. 74 N. (6). Veggasi anche il Kircmanno *De ann.* cap. II.

(2) *Veteres Graecos annulum habuisse in digito sinistrae manus, qui minimo est proximus, etc.* Aul. Gel, Lib. X. cap. 10.

(3) Aristoph. *in Nubib.* Tertull. *De cultu feminar.* Lib. I. Vegganai i Commentarj di Esichio, Tom. II. pag. 734.

(4) Intorno al *belletto* usato dalle antiche donne si veda Eubulo presso Ateneo XIII. 1, pag. 557 e Luciano *Amor.* 39 oltre Petronio, Terenzio, Ovidio ed altri.

nerezza de' sopraccigli (1). A quest'uopo servivansi d'una polvere, detta *stimmi*, formata con una preparazione di piombo, della quale usano tuttora le belle d'oriente. Ma ai denti erano specialmente rivolte le sollecitudini delle Greche. Famoso è il *mastice* dell'isola di Chio, cui esse masticavano ogni mattina onde preservare i denti dal tarlo e dalla corruzione (2). A conservare la bianchezza dei denti reputavasi un valente specifico l'urina de' fanciulli, in cui ponevasi la pomice in minutissima polvere ridotta (3). Tante sollecitudini però ottener non poteano alcun effetto, allorchè qualche malattia, od il tempo d'ogni bellezza fatal nemico, rapito aveano alle mascelle l'onore dei denti. In tal caso aveasi ricorso ai denti artificiali o posticci, il cui uso è di sì remota antichità, che impossibile sarebbe il volerne stabilire l'epoca primiera (4). Ma ben anche ai diti ed

Cura dei denti

Denti artificiali

(1) *Fischer* ne' suoi commenti sopra Anacreonte, XXVIII. 16 ha raccolte le testimonianze degli antichi intorno a quest'uso. Veggasi anche *Junius de Pictura veterum*, III. 9. Le Greche moderne hanno conservato questo medesimo gusto pei sopraccigli neri, siccome vedremo.

(2) Il vocabolo *μαςτιχη* (derivato da *μασσιζειν*, d'onde pur deriva il nome *maxilla*, mascella) dimostra bastevolmente che sino da' più remoti tempi masticavasi tale sostanza. Usavano del mastice per conservar la bellezza dei denti non le donne soltanto, ma anche gli uomini; siccome può vedersi in Clemente Alessandrino, *Paedagog.* III., pag. 251. D. L'isola di Chio anche a' dì nostri fornisce una grande quantità di grani di mastice come un tributo a Costantinopoli, dove le donne ne masticano frequentemente per rendere bianchi i denti, e l'alito fragrante. Gli stuzzicadenti de' Greci e de' Romani erano fatti a preferenza coll'albero a mastice. La città di Linterno era divenuta famosa per la coltivazione di tali piante. V. Ovid. *Metam.* XV. 714.

(3) L'urina presso gli antichi era pei denti lo specifico meno costoso. Come preziosissima però stimavasi l'urina di un fanciullo innocente (Nonn. *Epitom.* cap. 112). In generale attribuivansi maravigliosi effetti all'urina de' fanciulli. Plinio ne parla in più luoghi, ed in particolare nel libro XXII. cap. 21 §. 30, dove leggesi che *urina pueri impubis, quae ventri illita mulierum, ne rugosus fiat, praestare dicitur.*

(4) Le più antiche leggi dei Romani, cioè le leggi delle dodici tavole, parlano de' morti che aveano in bocca denti d'avorio attaccati coll'oro (Cic. *De legib* II 24) Esse vietavano di lasciare sui cadaveri alcuna cosa che fosse d'oro, tranne però l'oro dei denti posticci. Al tempo di Marziale era comunissimo l'uso di tali denti. Tischbein afferma essersi nell'Italia scoperta una tomba, in cui erano alcuni vasi Greci, e sette denti insieme legati con fili d'oro.

Coltura dei diti e delle unghie

alle unghie prestavasi dalle donne un particolar culto. Imperocchè non senza ragione un bel dito ed una bell' unghia si annoverano nelle trenta bellezze, che al dire di Nevizano state erano osservate in Elena, la più bella delle mortali. Fra le Dee, Minerva avea la più bella mano, e Diana il più bel dito (1). Le antiche Greche e Romane si attribuivano a gran pregio un dito lungo, la cui estremità andasse insensibilmente rotondandosi (2). È d'uopo aggiugnere un' unghia regolare, ben pulita, brillante e di un dolce incarnato (3). L'autore dell' *arte di amare* non tralascia di porgere alle sue allieve anche intorno a ciò qualche precetto: *Accompagni con pochi gesti ciò che sta per dire, quella che ha le dita pingui e le unghie scabrose* (4). Questo passaggio ci dà la ragione per la quale tanto pregio

(1) Intorno alla bella mano di Minerva può consultarsi Rufino, *Analect.* Tom. II. pag. 394 ed altrove, e sulle dita di Diana il passo de' *Cataletti*, citato da Junio, *de Pict. veter.* III. 9, pag. 262.

(2) Luciano nella descrizione dell'avvenente Pantea (*Delle immagini*) parla dell' estremità delle mani, della bella proporzione delle palme, e delle dita rotonde e sottili verso l' estremità. Vedi anche Properzio, Lib. II. *El.* 2 e Filostrato, *Icon.* II.

(3) Tali erano le belle unghie di Cintia, dalle quali l'innamorato Properzio (III. *El.* 8) bramava d' avere un' impronta sul viso. L' incarnato brillante che da Filostrato (*Heroid.* cap. 15) vien lodato nelle unghie di Paride, ha dato il nome alla pietra preziosa, chiamata poi *onice* da ὄνυξ, *unghia.*

Era generale costume degli antichi che le persone ricche ed eleganti non si tagliassero l' unghie da se stesse: quest' ufficio apparteneva ad alcuni schiavi che tenevano luogo di barbieri. Avvertito abbiamo altrove, che sconosciuto era agli antichi l' uso delle forbici. Le unghie perciò venivano tagliate e pulite con un picciolo coltello, od anche con una tanaglietta d' argento. L' uso di tal picciolo coltello per tagliar o pulir le unghie ci viene confermato da Plutarco, il quale nella vita di Bruto racconta che con esso Porcia traforossi il petto. Anche Orazio, *Epistolar.* Lib. I. 7 disse;

Cultello proprios purgantem leniter ungues.

(4) Lib. III., 275 e I. 521:

Exiguo signet gestu, quodcunque loquetur,
Cui digiti pingues, et scaber unguis erit.

accordavasi alla bellezza dei diti e delle unghie. Gli antichi Greci erano soliti accompagnar i loro discorsi con tanti gesti che formata ne aveano un'arte conosciuta sotto il nome di *chironomia*; talmente che co' soli movimenti delle dita potea taluno farsi intendere senza punto aprire la bocca. Era pertanto cosa ben naturale che ogni mezzo si tentasse ond' abbellire i diti sino all' estremità dell' unghie, specialmente prima dell' invenzione dei guanti, sì propria a nascondere i moltissimi difetti delle mani (1). La moda a' tempi, di cui parliamo, avea dunque già altrettanti altari, quanti a' giorni nostri ne vanta, e sovr' essi offerivansi pure i medesimi incensi.

Vasi ed altri arredi per la toletta

Ma le nostre ricerche non avrebbero fine giammai, se tutti annoverar volessimo gli artificj delle antiche nell'abbellirsi, e tutto il corredo della loro *toletta*. Luciano nel suo Dialogo degli *Amori* descrivendo leggiadramente il costume delle donne, le quali nell' alzarsi da letto non si lasciavano scorgere, ma tosto rifuggivansi nella stanza della *toletta*, ed ivi si imbellettavano ed ornavansi, nomina *le conchette d'argento e gli orciuoli e gli specchi, e come se fosse una spezieria, una moltitudine di alberelli e di boccie ripiene di molta diavoleria, in cui gli specifici per pulire i denti, e l'arte di far nere le ciglia si trova riposta.* Quindi è che in Atene la *toletta* delle donne formava quasi un oggetto di pubblica economia, ed era sopravvegghiata da alcuni magistrati, che *Gineconomi* chiamavansi, dai quali apponevasi una tassa alle donne, che o trascuravano d' acconciarsi o nelle strade apparivano meno che decentemente abbigliate. Tale tassa veniva iscritta sopra un platano del Ceramico (2). Gli orciuoli, gli alberelli, le boccie servivano per gli olj, per gli unguenti e pei profumi; chè di tante specie se ne annoveravano, quante erano le parti del corpo. Antifano il comico, citato da Ateneo, ben lo attesta nel seguente luogo delle sue *Toricie*: *Ella profumasi, ma in qual maniera? I piedi e le mani con profumi d'Egitto in un bacile incrostato d'oro; le gote ed il seno con profumi di Fenicia; i capelli colla maggiorana; le ginocchia*

(1) I guanti che dalle nostre dame non vengono dimessi nemmeno a tavola sono invenzione de' paesi settentrionali, d' onde sonosi propagati al mezzodì dell' Europa. Presso i Greci ed i Romani i soli attori tragici portavano una specie di guanti. V. Boettiger. *Les Furies*, e *Toilette de anc. Rom.* Di una specie di guanti usavano pure gli agricoltori, giusta ciò che detto abbiamo nelle *Costumanze de' tempi eroici*.

(2) Poll. Lib. VIII. cap. 9.

ed il collo col sermellino (1). Plauto ne' suoi *Spettri* (2) fa che la cortigiana *Filematione* così parli alla sua donzella: *Scafa, mi si rechi tosto il mio specchio, ed il cofano in cui tengo le mie gioje, onde io sia tutta acconcia e pronta per accogliere il mio caro Filolaco, allorch' ei giugnerà . . . . . . ponimi intanto il belletto.* Ed a lei così risponde Scafa: *Non già, se ti piace; io trovo in te un non so che di strano nel voler aggiugnere nuovi colori alla più bell' opera che dalla Natura siasi fatta. Nell' età tua un viso come il tuo non ha d' uopo di pennello: esso non abbisogna nè di cerussa, nè di vermiglione, nè di altra droga sì fatta: consigliati collo specchio.*

Specchio

Lo specchio otteneva di fatto il primo onore tra' femminili arredi. Esso, siccome ci avvertì Ovidio, era delle donne il più ingenuo amico, il consigliere più fido; e quindi fu distintivo proprio di Venere, e dell'Aurora confusa talvolta con Venere, ed anche d' Iride, che al dire d'Eustazio per la beltà de' suoi colori avea rapporto e dimestichezza colla vezzosa madre d'Amore (3). Callimaco dice che nè Pallade nè Giunone si guardarono nello specchio contendendo di bellezza avanti a Paride, ma che bensì *Venere prese lo specchio di lucido metallo, ed acconciò attentamente la sua chioma.* La loro forma era piana o concava, e circolare od elittica, onde celebre e grazioso è nelle *Nubi* d'Aristofane il pensiero di quel debitore che volea chiudere la luna in un fodero di specchio per non pagare i debiti, il cui riscuotimento facevasi al primo del mese regolato coi giorni della luna. Gli specchi più antichi furono di rame, onde Eschilo presso Stobeo dice:

Specchio del viso è il rame, il vin del cuore.

Quindi se ne fecero di rame commisto collo stagno, del qual genere, giusta Plinio, stimatissimi erano quei di Brindisi. Finalmente se ne composero d' argento, d' oro, ed anche d' oricalco (4). Gli

(1) Athen. Lib. XIII. cap. 1, e Lib. XV. pag. 689.
(2) Act. I. sc. III.
(3) Eustaz. *Iliad* V. pag. 555. Callim. Hym. ad Pallad. v. 17 e 21 al qual luogo veggansi i commenti dello Spanemio.
(4) Intorno alla diversa materia degli specchi, si veda Plinio, Lib XXXIII. cap. 9 e XXXIV. cap 17 ed anche XXXVI. cap. 26, dove

scudi stessi, le patere, le conche servivano da specchi, come dottamente dimostrò Spanemio nell'inno di Callimaco sui bagni di Pallade (1). Sotto i *numeri* 17 e 18 della Tavola 136 abbiamo riferiti due specchi, tratti, l'uno dalla seconda collezione Hamiltoniana, l'altro dalle pitture d'Ercolano.

Abbigliamento del corpo

All'acconciatura della testa seguiva l'abbigliamento del corpo. « A qual eccesso (dice Willemin, seguendo le traccie di Ateneo) la più parte delle donne dell'antichità hann'elleno spinto il lusso? Esse portavano sul capo un'altissima corona, e de'sandali ai piedi: grandi anelli pendevano dalle loro orecchie; e la parte delle tuniche, che dagli omeri si estende sin alle mani, non era cucita, ma attaccata con un ordine di fermagli d'oro e d'argento ». In tal guisa abbigliavansi anticamente le donne (2). Ecco ora le vesti delle Ateniesi, come ci furono da Aristofane descritte. *Calonica* nella commedia, che ha per titolo la *Lisistrata*, così ragiona alle sue compagne: *Qual' azione splendida o prudente può mai dalle donne intraprendersi? Rimanerne assise di fuco splendide, la* crocata (3), *portanti, ben adorne e ben pettinate. A che giovar possono le tuniche* cimberiche (4), *e le* ortostadie (5), *e le* peribaridie (6), *ed i preziosi calzamenti, e l'*ancusa (7), *e le tuniche trasparenti?* Lo stesso poeta nelle *Tesmofore* o *Feste di Cerere*, ci dà quest'altre notizie intorno agli abbigliamenti delle Ateniesi, così introducendo a favellare *Agatone,* con *Mnesiloco* ed *Euripide* che vestonsi da femmina. Euripid. *Che vai tu mai apprestandomi?....* Agat. *Prendi questa*

scrive che in Sidone si fecero i primi specchi di vetro, e XXXVII. cap. 7, dove parla degli specchi fatti di carbonchi e di smeraldi. Euripide, *Hec.* v. 925, e *Troad.* v. 1107, dà alle donne Trojane gli *specchi d'oro.* *Elian.*, XII. 58 fa menzione degli specchi d'oro usati in Grecia fino dai tempi di Diogene. Antichissimi furono pure gli specchi d'*oricalco*, il quale comechè metallo bianco, giusta Virgilio (*Aen.* XII. 86) e giusta gli Scoliasti d'Esiodo, nel lavorarsi colla mistura della terra cadmia acquistava il color dell'oro.

(1) V. Mus. Ercol. *Pitt.* Tom. V. pag. 119. N. (4).
(2) Veggasi Willemin, *Choix de Costumes etc.* Tom. I. pag. 78 e segg.
(3) Tunica di colore zafferano.
(4) Picciole tuniche trasparenti, secondo Polluce, Lib. VII. cap. 13.
(5) Tuniche diritte e senza cintura. Poll. *ibid.*
(6) Specie di calzatura femminile, secondo Esichio.
(7) Specie d'erba, con cui le donne pingevansi il volto.

crocata ed indossala...... prendi lo strofio (1)..... Mnes. *Ponimi ora i* periscelidi (2)...... Euripid. *Fa d'uopo ancora d'un cecrifalo e d'una mitra.....* Agat. *Ecco la cuffia ch'io porto di notte.....* Euripid. *Dammi* l'enciclo (3)..... Agat. *Prendilo dal mio letticciuolo....* Euripid. *M'è d'uopo di scarpe....* Agat. *Prendi queste mie...... Non ami tu di portarle larghe?* Erodoto dopo d'aver descritto il crudelissimo strazio che le donne di Atene fecero di quel soldato, di cui già parlato abbiamo, e che unico scampato era dalla sconfitta data agli Ateniesi da quei d'Egina e di Argo, così soggiugne: *L'atrocità di quest'azione sembrò agli Ateniesi luttuosa ancor più, che la rotta cui sofferta aveano; e non sapendo qual altra punizione alle lor donne imporre, le obbligarono ad assumere l'abito delle Jonie. Elleno portavano prima l'abito Dorio, che a quello delle donne Corintie s'assomigliava. Vennero dunque le loro vesti cangiate in tuniche di lino, onde rendere inutili i fermagli* (4). *Ma posciachè dir conviene la verità,*

(1) Ricca cintura delle mammelle, che si poneva al disopra delle vesti.

(2) Ornamento che le donne mettevansi alle gambe per renderne vaga la mossa. (Isidor. Lib. XIX. cap. 31). Polluce, Lib. V. cap. 16, dice che i *periscelidi* erano cerchietti che si ponevan intorno alla *tibia*. Non sembra che gli antichi nemmeno a quest'epoca avessero l'uso delle calze propriamente dette. I vecchi, gl'infermi ed i più dilicati solevano portare ravvolte intorno alle gambe alcune fasce che in qualche guisa supplivano alla mancanza delle calze.

I Greci chiamavano *δράκοντα* la fascia, con cui le donne covrivano le gambe, ravvolgendola spiralmente fino al piede a guisa di un *serpe*, ond'ebbe il nome. Il Kustero riferisce due epigrammi dell'*Antologia*, ne' quali parlasi della *ben serpeggiante fascia*, *aureo ornamento delle dilicate gambe*.

(3) Lo stesso che il *ciclas*, ed era una picciola tunica circolare. Clem. Aless. *Paed.* XII. pag. 210.

(4) Queste tuniche aveano le maniche: le vesti delle Dorie non ne aveano, ma ponevansi sulle spalle e venivano strette al dinanzi con fermagli. Minerva nel V. dell'*Iliade* va beffeggiando Venere che da Diomede stata era ferita in una mano, attribuendo cotal ferita al fermaglio di una Greca, cui questa Diva avea forse voluto indarno allettare ad amoreggiamenti con qualche Trojano. Gioverà il qui aggiugnere le parole di uno Scoliaste riportate da Silburgio sul motto di Clemente Alessandrino (*Paedag.* Lib. II. pag. 258). *Questo braccio è bello, ma non è pubblico.* « Le Spartane porta« vano tuniche senza maniche, di modo che elleno le loro braccia mostravano

questo vestimento non è punto Jonio nell'origine sua, ma Cario; essendo anticamente l'abito di tutte le Greche quel medesimo che ora portano le donne Dorie. Vuolsi che gli Argivi e gli Egineti in conseguenza di quest'avvenimento abbiano prescritto che le loro donne portassero fermagli una volta e mezzo dell'ordinario più grandi (1). Noi ancora darem fine alla *toletta* delle donne Ateniesi col seguente curioso ed importantissimo squarcio di Eliano: *Ci fu forse giammai un più bell'esempio di modestia e di semplicità? Quanto a me non ne conosco alcuno. Io parlo della moglie di Focione. Ella non altro vestimento avea che il mantello del suo sposo* (2); *non erale d'uopo nè della veste crocea, nè dei drappi che si fabbricano a Taranto* (3), *nè del manto attaccato coll'anaboladione* (4), *nè di abito rotondo, nè di rete, nè di velo o cuffia color di fuoco, nè di picciole tuniche tinte: ella si mostrava avviluppata della sua sola modestia; ed indifferentemente ornavasi di tutto ciò che le veniva presentato* (5).

Abbigliamenti delle Spartane

Dagli abbigliamenti delle Ateniesi gioverà ora il far passaggio a quello delle altre Greche. Le donne di Sparta portavano una tunica breve, ed aperta sopra l'un fianco, in guisa che lasciava scoperte le coscie. Le fanciulle Spartane erano perciò dai poeti chia-

« fino dagli omeri. Ciò vedesi nelle antiche statue rappresentanti donne.... « Di quelle che usavano tali abiti senza maniche soleva dirsi che *dorizzavano*, perchè le Spartane erano Dorie: di quelle che portavano vesti « con maniche dicevasi al contrario che *jonizzavano*, perchè apparivano « vestite alla Jonia; tali donne erano le Ateniesi. Così gli Ateniesi erano « chiamati Jonj. Ciò facevano gli Spartani per rendere maschie le loro « donne e gli Ateniesi per renderle vie più effeminate ». Larcher. *Herod.* Tom. IV. pag. 337. N. (230).

(1) *Herod.* Lib. V. § 67 e 68.

(2) Le Greche portavano talvolta il mantello de' loro mariti, ciò che vien confermato anche dal seguente luogo di Eliano (Lib. VII. cap. 9). *Santippo sdegnava di prendere il mantello del suo consorte, Socrate le disse: Tu vai dunque meno per vedere che per essere veduta.*

(3) Alludesi al *tarantenidione*, veste trasparente, ch'ebbe il nome dalla moda e dal lusso de' Tarantini. *Poll.* Lib. VII. cap. 17.

(4) Isidoro (lib. XIX. cap. 26) dice che l'*anaboladione* era una specie di pannolino o ciarpa, con cui le donne coprivansi le spalle.

(5) *Var. Histor.* Lib. VII cap. 9.

mate *fenomeride, mostranti-le-coscie.* Plutarco aggiugne che per tal costume venivano dai poeti motteggiate *di amar gli uomini perdutamente, siccome da Euripide che dice*:

Per trovarsi co' giovani, le loro
Case lascian deserte, e con i pepli
Vanno ondeggianti, e con le coscie ignude.

Imperocchè (così egli soggiugne) *la loro tonaca non era già cucita alla parte più bassa; e però nel camminare veniva a separarsi; e nello stesso tempo denudavasi loro tutta la coscia. Per lo che dicesi che fossero anche troppo temerarie, e che ostentassero principalmente una certa autorità virile sopra i proprj loro mariti; siccome quelle che con piena balìa governavano la casa, e circa i pubblici affari esponevano anch' esse la loro opinione, e parlavano con tutta libertà sopra le più importanti faccende* (1). Lo stesso autore negli *Apotemmi dei Lacedemoni* racconta che un giorno venne chiesto a Carilao per qual ragione a Sparta le donne non mai uscissero senza velo, e le fanciulle non portassero velo alcuno. « La ragione è questa (così egli rispose) perchè le fanciulle hanno bisogno di procacciarsi un marito, e le donne di conservarsi quello che hanno ». Luciano nel suo *Lucio* od *Asino* parlando d' una donna d' Ipata, città della Tessaglia, così si esprime: « Il portamento e corteggio suo annunziano una donna d'alto legnaggio: ella veste abiti ricamati a fiori, e quantità di fregi in oro: molte schiave la seguono ». Teocrito nell' Idillio XV. così parla degli abbigliamenti delle Siracusane, descrivendo la festa di Adone: *Recami il mio ampechonione* (2) *e la mia tolia* (dice Prassinoe alla donzella sua) *e ponmila con garbo.* E poco dopo trovandosi ella coll' amica Gorgo tra l' affollata turba de' concorrenti alla festa: *Me tapina* (grida)

Abbigliamenti delle Tessale

Abbigliamenti delle Siracusane

(1) Plut. *Paragone di Licurgo e di Numa.* Traduzione del Pompei. Veggasi ciò che detto abbiamo intorno al costume delle ballerine, art. *Danza*, pag. 782.

(2) Picciola veste e leggiera, che si gettava all' intorno del corpo quasi alla foggia di un mantello. *Poll.* Lib. VII. cap. 13.

il mio picciolo teristro (1) *è già squarciato in due. : : : . Amico mio, per Giove io ti prego, abbi pietà del mio ampechonione.*

Altre vesti

Oltre le anzidette vesti moltissime altre ne troviamo dagli autori annoverate, delle quali Willemin fece una specie d'elenco. Noi ci appagheremo di qui accennare soltanto alcune delle più importanti. Tali sono il *peplo*, lo *xisto*, lo *zomo*, la *simetria*, la *podera*, le *pentectene*, il *catasticto*, lo *schisto* e la *catonaca*. Il *peplo*, secondo Eustazio (2), consisteva in un abito che avviluppava e copriva la spalla sinistra dinanzi e di dietro, riunendosi nelle due ale al destro lato, e lasciando allo scoperto la mano e la spalla destra; secondo Sofocle dice che il *peplo* era un velo od abbigliamento da donna, che non addossavasi, ma che, veniva soltanto affibbiato (3). Omero nel XVII. dell'Odissea racconta che Antinoo fece dono a Penelope d'un *peplo* grande, magnifico, varieggiato e adorno di dodici fermagli d'oro, adattati con flessibili giunture. Lo *xisto* era un abito che servir potea e di tunica e di mantello. Lo *zomo* era una veste con frangie, che ordinariamente portavasi dalle vecchie, siccome Menandro ci avverte nella sua *Rapizomèna*. Chiamavasi col nome di *simetria* una lunga tonaca, che discendeva sino ai talloni con un orlo di porpora. La *podera* consisteva in una doviziosa tonaca di lino, della quale usavano le Ateniesi e le Jonie (4). Le *pentectene* erano piccole tuniche, adorne di porpora nell'estremità, ed intrecciate da cinque raggi. Esichio aggiugne che le *pentectene*, erano tutt'intorno intagliate a denti di sega. Dicevasi *catasticto* ed anche *zoota* o *zodiota* una tunica ricamata ad animali od a fiori intrecciati cogli animali. Lo *schisto* era una tunica fessa od aperta, che alle spalle attaccavasi con fermagli. Finalmente *catonaca*, secondo Suida, dicevasi una tunica, che discendeva sino alle ginocchia, e nella

(1) Davasi talvolta il nome di *teristro* ad un gran velo. Il *teristro* attaccavasi sulla testa, e si lasciava cadere lungo il dosso.

Intorno al lusso ed alla ricercatezza delle Greche nel vestire, può consultarsi anche l'*Epidico* di Plaut. Atto II. sc. 2.

(2) *Odiss.* Lib. XVIII. pag. 1847.

(3) *Trachin.* v. 934, ed Omero, *Iliad.* v. 734. Polluce *loc. cit.* dice che per convincersi che il *peplo* era un *velo* basta il gettare lo sguardo sul *peplo* di Minerva.

(4) Suida dice che la *podera* è una tonaca che discende sino ai piedi. Chiamavasi però con tal nome anche la benda o striscia di porpora, che veniva cucita nelle estremità delle tuniche.

parte inferiore avea una pelle tutt' intorno cucita. Quest' abito era proprio delle schiave (1).

Fregi delle vesti

Le vesti venivano ornate con bende o fregi, che pur erano di varie specie, e che ci sono pure da Polluce annoverati. Dicevasi *parife* un fregio con orlo di porpora d'ambidue i lati visibile. Il *perileuco* era un tessuto generalmente di porpora con orlatura bianca. Chiamavasi *meandro* un doppio ornamento, con serpeggianti strisce purpuree, che ponevasi al di sopra delle vesti (2). Ma tra' femminili abbigliamenti sono dagli scrittori specialmente celebrate le cinture. Esse erano di due specie. Alcune ponevansi sulla nuda pelle, altre al di sopra de' vestimenti. Le prime erano pure di due specie. Le une cingevano i lombi, le altre il petto. Alla prima specie appartiene il famoso cesto o cingolo di Venere, di cui parlato abbiamo nella *toletta* di Giunone; alla seconda il cingolo voluttuosamente e con invidia da Anacreonte rammentato nell' Ode XX. Questa seconda specie chiamavasi anche *tenia*, ed ai tempi di Polluce avea pur il nome di *stetodesmone*. Al di sopra delle vesti ponevansi lo *strofio*, la *zona* e l' *anamascalistero*. Lo *strofio* era una cintura d' oro, talvolta di gioje adorna, che allacciavasi immediatamente sotto le mammelle (3). La *zona* era la cintura del ventre, l' *anamascalistero*, una cintura che ponevasi sotto le ascelle (4). Winkelmann ci avverte, che Venere nelle statue in cui è rappresentata interamente vestita, ha sempre due cinti; lo *strofio* che le strigne il petto, la *zona* che le circonda i lombi. Questa seconda cintola non serviva a semplice ornamento, ma talvolta anche a ritirare in su la tonaca onde la persona fosse nel camminare più

Cinture

(1) Intorno a tutti questi abiti si consulti Polluce, lib. VII. cap. 13, 16 e 22.

(2) Secondo Festo, il *meandro* era un genere di pittura che traeva il nome dalla sua somiglianza colla sinuosità del fiume del medesimo nome. Quest' ornamento era usato da quasi tutti gli antichi popoli. Di esso parla Virgilio nel V. dell' Eneide v. 251.

> *Victori chlamydem auratam, quam plurima circum*
> *Purpura Maeandro duplici Meliboea cucurrit.*

(3) Isidor. Lib. XIX. cap. 33.

(4) Polluc. Lib. VII. cap. 22.

svelta o meno impacciata (1), del qual uso moltissimi esempj incontransi ne' monumenti (2).

Calzature

Dall'acconciatura del capo, dalle tuniche e dagli ornamenti del seno noi giunti siamo finalmente all'infima parte del corpo, cioè ai piedi. Eppure chi mai crederebbe che questi presso le Greche gareggiassero quasi col capo e colle altre parti più nobili onde begli e leggiadri apparire (3)? Le Greche non meno che le Romane amavano d'innalzare la loro statura, spinte forse da quella naturale manía che le donne ebbero sempre di sorpassare gli uomini in qualsivoglia cosa. A quest'uopo facean uso di pantofole di sughero, e di scarpe con altissime suola. Ma le antiche Greche non erano tutte maestose come Giunone, o svelte al par di Diana. Molte anzi ve n'erano di piccole, come a' dì nostri. Indarno però i loro amanti per consolarle andavano dicendo ch'esse erano tutta grazia, tutto spirito (4): in ogni modo apparir voleano alte, supplendo col genio e coll'arte a ciò che la natura avea loro negato. Polluce annovera ben ventidue specie di calzari muliebri, ch'essere possono in due classi divisi: quei che tutto il piede coprivano sino alla noce del piede; e quei che avendo soltanto le suola venivano allacciati al di sopra del piede con nastri, o con cinture di cuojo. Queste erano pur divise in due specie, ciascuna delle quali avea le sue suddivisioni. Le prime consistevano in leggieri pantofole, di cui le donne usavano ne' loro appartamenti, od allorchè recavansi a far visita a qualche amica, nella quale circostanza era ufficio di

(1) Winkelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 412, dove si consultino le note del chiarissimo Fea, e *Monum. ant. ined.* Par. I. cap. 12, pag. 37.

(2) Nella nomenclatura delle vesti, siccome ancora in quella delle acconciature del capo, noi abbiamo seguito specialmente Polluce. Ma sì le une che le altre secondo i diversi popoli o dialetti aveano pure altri nomi, de' quali sarebbe cosa e difficile e nojosa il voler tessere il catalogo. Le figure che verremo presentando serviranno di spiegazione a tutti questi varj nomi, il cui significato denotava sempre una medesima veste.

(3) Eliano XIII. 33, riporta un curioso fatto della meretrice Rodope, la quale mentre lavavasi ed avea deposte le sue scarpe, un'aquila ne prese una e la portò a Psammetico Re d'Egitto. Questi dalla dilicatezza e proprietà della scarpa argomentando la bellezza di colei che la portava, fecela ricercare per tutto l'Egitto, e rinvenutala la prese in moglie.

(4) Lucrezio, Lib. IV. v. 1156. *Parvola*, *pumilio*, *Χαρίτων μία*, *tota merum sal.*

alcune schiave il portarle dietro alle loro padrone in una cassettina detta *σανδαλοθήκη*, appunto perchè *sandali* nomavansi tali scarpe, o calzamenti (1). Imperocchè le dame della Grecia non aveano a loro disposizione le carrozze, come le hanno le nostre, e quindi erano loro necessarie le portatrici delle scarpe allorchè uscivano di casa. Tali schiave seguivano la padrona affinchè questa cangiar potesse le scarpe all'entrare in una casa; essendo che i sandali che portavansi nell'interno degli appartamenti aveano le suola semplici e sottili come le nostre pianelle, ed erano diverse dalle scarpe che usavansi cammin facendo. La seconda specie comprendeva le scarpe solide e forti che si usavano per le vie sì dalle donne che dagli uomini, e dicevansi *κρηπῖδες*, *crepide*. Esse erano con gran diligenza allacciate al piede. Quelle degli uomini venivano altresì munite di chiodi, onde fossero e più solide e più durevoli (2); ma dalle donne portavansi lievissime ed eleganti. Tali scarpe femminili aveano ben quattro suole di sughero (3) e queste erano appunto le scarpe di cui servivansi le Greche per ingrandire la propria statura: nel novero degli arredi da *toletta* chiamavansi le *tirrenie*, perchè forse dalla Tirrenia passate erano alla Grecia; e grandissima celebrità acquistata eransi perchè Fidia usate le avea nei calzamenti della sua Minerva colossale del Partenone. È fama che le scarpe *tirrenie* date abbiano ad Eschilo l'idea degli altissimi calzari da lui sulla scena introdotti, e che con vocabolo del dialetto Cretese chiamati poi furono *coturni* (4). In un sarcofago del museo Capi-

Sandali

Crepide

Coturni

(1) Polluce VII. *segm.* 87, e X. *segm.* 50 ci ha conservato un frammento di Menandro, in cui parlasi di una *sandaloteca* d'oro.

(2) Nella Grecia era una classe di calzolai, che dicevansi *ἡλοκόποι*, *ponitori di chiodi*. I giovani eleganti affettavano di non portar chiodi di ferro alle scarpe. (Casaub. *ad Theophrast.* pag. 50-60 *edent. Fischer.*). Tutto l'esercito d'Antioco portava scarpe con chiodi d'oro massiccio. *Valer. Mass.* IX. 14. *Aelian. Var. Hist.* IX. 3.

(3) Veggasi Polluce IV. *segm* 92 e gl'interpreti d'Esichio Tom. II. 1435, 16. Sembra che le quattro suole, ciascuna delle quali avea un dito di grossezza, fossero separatamente tagliate come tavolette ed insieme poi unite con glutine. V. Winkelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 426.

(4) Il *coturno* era dai *sandali* differente in ciò ch'esso perfettamente copriva il piede anche nella parte superiore, e poteva cangiarsi di piede come le nostre scarpe ordinarie. Ecco la ragione per la quale chiamavansi *coturni* gli uomini incostanti, che variano secondo le circostanze, e che da noi son detti *banderuole* (V. Morus, *Examen quorund. locor. Xe-*

tolino vedesi tuttora una Musa tragica con sì fatti coturni distinti con varie tracce o linee per dinotare i diversi ordini delle suola (1). La moda degli alti calzamenti, quando non oltrepassi certi limiti, è certamente di gran lunga più ragionevole che quella de' nostri calzamenti del tutto piani, con sottili suola, giacchè ne' tempi di pioggia essa preserva il piede dall' umidità. Grande sollecitudine altresì aveano gli antichi perchè i loro abbigliamenti non fossero d' impaccio al libero moto del corpo, ed amavano specialmente una calzatura che loro non incomodasse il camminare (2).

Artifiej delle donne nell' ascondere i difetti, ec.

Dall' autorità degli scrittori convien ora passare a quella dei monumenti, e colle immagini delineate nelle Tavole rappresentare all' occhio le forme stesse degli abiti fin qui annoverati. Ma innanzi tutto crediam bene di premettere un importantissimo frammento di Alessi poeta comico Ateniese, che ben ci discopre i mezzi di cui facevano uso le donne de' suoi tempi per nascondere qualche difetto, o dar risalto vie maggiore a qualche particolare attrattiva, e che quantunque si riferisca specialmente alle cortigiane, nondimeno non poche cose ci manifesta proprie delle altre femmine ancora (3). *Esse assoldano delle giovinette, che appena conoscono gli elementi del mestiere: le trasformano tosto, cangiando i loro costumi ed anche*

nophontis Hellenicor. pag. XXXI.). Ma le *tirrenie* propriamente dette s' attaccavano soltanto alle dita ed alla superior parte del piede con nastri o coreggiuole.

(1) Dionigi tiranno di Siracusa si servì delle *tirrenie* per oltraggiare crudelmente le giovinette della Locride. Fattele nude introdurre in un voluttuoso banchetto, sollazzavasi col costrignerle a prendere de' colombi ch' ei facea svolazzare per la sala. Alcune d' esse vennero obbligate a porsi le *tirrenie* mancanti di legami, e le une più alte delle altre. Elleno così calzate inseguivano i colombi; ed il tiranno rideva pel loro zoppicante andamento. *Strabon.* Lib. VI. pag. 398 A. *ed Almel.*

(2) A' dì nostri riguardasi, come una raffinatezza del gusto e del comodo la costruzione delle scarpe propria e particolare per ciascun piede. Quest' uso presso i Greci ed i Romani era d' un' assoluta necessità, tal che per essi stato sarebbe ugualmente impossibile il cangiare la scarpa destra per la sinistra, che per noi il cangiare l' un guanto per l' altro. Veggasi la dotta dissertazione di Boettiger *sur les souliers à echasses des anciennes Grecques, trad. de l'Allem. par F. J. Bast. Paris*, *Didot Jeune*, 1801.

(3) Questo prezioso frammento ci fu conservato da Ateneo (Lib. XIII. 3) e da S. Clemente Alessandrino (*Paedag.* Lib. III. pag. 218).

la lor figura al punto di travisarle. Una giovinetta, è dessa piccola? La sua statura vien sollevata con un suolo di sughero. È dessa troppo grande? Porta un sandalo sottile, e cammina col capo sopra l'una spalla inclinato. . . . . È meschina di coscie? Ne pone di posticcie; e vien ammirato il vago lor tondeggiare. Ha troppo grosso il ventre? Al suo seno fittizio, di cui fa uso come gli attori della commedia, aggiugne alcune stecche, che lo riserrino, ed indietro lo rispingano (1). *Ha sovraccigli rossi? Le vengono dipinti col nero di fumo. È troppo bruna? Viene imbianchita colla biacca. Ha forse la tinta troppo bianca? Si procura di colorirla col belletto. Ma il suo corpo è desso adorno di qualche particolare attrattiva? La scopre per esporla, e attrarre l'altrui attenzione. Ha un bel filare di denti? Vien' obbligata a ridere, onde tutti ammirino la sua bellissima bocca; e quand'ella non ama di ridere, stassene tutto il giorno in casa portando tra' labbri un fusto di mirto diritto e sottile, come quello che i cuochi pongono alla testa delle capre che vendono al mercato* (2) *di modo che essa anche suo malgrado s'avvezza a far pompa della beltà de' suoi denti.* Questo frammento è tanto più prezioso, quanto che ci fa chiaramente vedere che le Greche già usavano delle ossa, delle stecche, de' busti e di tutti gli artificj di cui anche le belle de' nostri giorni fanno uso per nascondere i difetti della natura, o far pompa di leggiadria e di attrattive.

Sottoveste o camicia

Nella Tavola 138 *num.* 7, è rappresentata la tunica femminile interna, forse quella che da Polluce vien detta *κυπασσίς*, e sarebbe alla nostra camicia equivalente: è tratta dalle pitture de' vasi antichi del Passeri. Di una tunichetta simile a questa vedesi nella Tavola LIX. vol. I. della seconda collezione Hamiltoniana coperta sino alla metà delle cosce una giovane che sta per lavarsi in un gran vaso. Che le Greche portassero una specie di camicia ci viene chiaramente af-

(1) Essendo presso gli Ateniesi le parti da donna sulla scena rappresentate dagli uomini, era cosa ben naturale che questi ricorressero ai seni artificiali.

(2) Ecco un uso, che vediamo praticato talvolta anche dai nostri macellai, quello cioè di mettere piccioli bastoni nella bocca degli animali per farne vedere l'interno o la lingua, o per qualsivoglia altra ragione. La giovinetta cortigiana col suo mirto in bocca viene così paragonata lepidamente alla testa di una capra che vendesi al mercato.

fermato da Aristeneto, presso del quale nell' epistola VII. del libro I. un pastore racconta d' aver veduto una bellissima giovane deporre gli abiti e per sino l' interna tunica per bagnarsi nel mare. Sotto il *num.* 10, sono due lunghe tuniche femminili tratte dall' anzidette pitture del Passeri, l' una colle maniche, l' altra senza, forse della specie di quelle che da Varrone diconsi *castulae*, e che portavansi talvolta sole, e talvolta sotto un' altra tunica corta. Esse allacciavansi al di sopra delle anche e discendevano sino alla noce dei piedi. Nel lutto si lasciavano disciolti ed ondeggianti, e così è effigiata Andromeda in un basso-rilievo Capitolino (1). Le donne stando a letto portavano la tunica lunga senza maniche e cintura. Con tale tunica, secondo Plutarco, stavasi Cleopatra in un letto di verzura, allorchè ebbe un segreto intrattenimento con Ottavio. Il *num.* 11 tratto parimente dalle pitture del Passeri, rappresenta la tunica esterna sovrapposta all' interiore. Essa consisteva in due panni, generalmente di lino, che sulle spalle allacciavansi con bottoni o con fermagli. Al *num.* 13 della Tavola 136 è riportato uno *strofio* consistente in una larga benda con frange, che ponevasi al di sopra dell' abito quasi alla foggia delle moderne ciarpe. Nella Tavola 139 *num.* 1 è una Venere del museo Ercolanese con vaga acconciatura di capelli (2). La Dea sta in atto di strignersi al petto lo *strofio*, o *stethosdemone*, cioè la benda mammillare detta perciò anche *mastotenione*. Le mammelle giusta l'*Antologia* (VII. 100) erano reputate come il più bel pregio di Venere; e le Greche sommamente studiavansi di farle apparir rilevate (3). Le immagini *num.* 6 e 7 della stessa Tavola rappresentano due Greche nell' antico stile, che ben si manifesta per l' aridezza dei panni, e per le pieghe che quasi diritte scendono. Esse sono tratte dalla Tavola 51 dell' opera di Tommaso Hope già da noi altre volte citata. L' una tiene nella sinistra lo specchio; l' altra ha nella destra un rotolo o volume, e sembra da profonda meditazione assorta: hanno ambedue le cosce e le gambe in dovizioso pallio o manto avvolte. Nella medesima Tavola *num.* 3 e 4, quasi

Tuniche

Tunica esterna

Strofio o ciarpa

Benda mammillare

Greche di antico stile

Contadine

(1) *Mus. Capit.* Tom. IV. Tab. 52.

(2) *Bronzi ec.* Tom. I. Tav. XVII. pag. 63.

(3) Anacreonte, *Ode* V. desidera una donzella κούρης βαθυκόλπου. Veggasi anche Cornelio Gallo (*Eleg.* 5) Intorno alle fasce mammillari si consultino il Magi, *Misc.* III 3. ed il Cupero. *Observ.* I. 6.

a compimento del costume femminile, abbiamo introdotte due contadine, tratte dalla Tavola 304 dello stesso Hope, onde si vegga l'eleganza e la venustà anche del vestir campestre dal cittadinesco non molto dissomigliante (1). Nel *num.* 18 della Tavola 137 è ritratto il coturno della Melpomene Capitolina, che per lungo tempo era stata dagli eruditi descritta per una Giunone. L'immortale Visconti dagli altissimi coturni, in cui sono espresse le traccie di ben cinque suola, fu il primo che in essa ravvisasse la Musa della tragedia. Nel *num.* 19 della stessa Tavola è riferito il coturno della Musa parimente tragica in un basso-rilievo dello stesso museo Capitolino. Nella Tavola 138 le scarpe *num.* 1 e 2 sono tratte dalle pitture d'Ercolano; il coturno *num.* 4 è tratto dalla collezione d'Hamilton. Questi tre numeri bastar possono per darci un'idea del calzamento femminile.

Coturni e scarpe

Toletta di Luciano

Noi fin qui esposto abbiamo i diversi abbigliamenti delle Greche presentandoli partitamente in altrettante immagini dall'acconciatura del capo sino al calzamento dei piedi. Ora nella Tavola 139*, opera dell'illustre e benemerito nostro collaboratore il signor Pelagio Palagi, abbiam raccolte in una sola composizione varie immagini femminili tutte da' monumenti dedotte, e tutte in attitudine di abbellirsi ed ornarsi. In questa Tavola noi dunque presentiamo la *toletta* delle Greche: ne abbiam tratta l'idea da Luciano il più grande pittore dei costumi, il quale nel suo dialogo degli *Amori* ce ne ha trasmesso un quadro sì vivace e fedele che noi stimiamo di far cosa a'leggitori nostri giocondissima col qui riferirlo interamente (2). « Se » taluno (così egli scrive) vedesse le donne allorchè alzansi dal » letto, le reputerebbe più schifose di quegli animali (3) cui è mal

(1) Nella Tavola 123 *num.* 1, articolo *Musica* abbiam riportato anche un contadino Greco nel suo abito antico.

(2) Luciano, Greco scrittore, vivea sotto gli Antonini; ma i costumi da lui descritti sono più Greci che Romani, giacchè corrispondono perfettamente alle descrizioni che ci vennero pur tramandate da Menandro, da Aristofane e dagli altri Greci più antichi, siccome i nostri medesimi lettori potranno convincersene confrontando il presente luogo di Luciano coi luoghi già da noi riferiti di quegli altri scrittori.

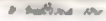
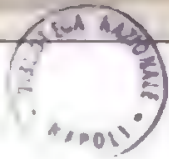
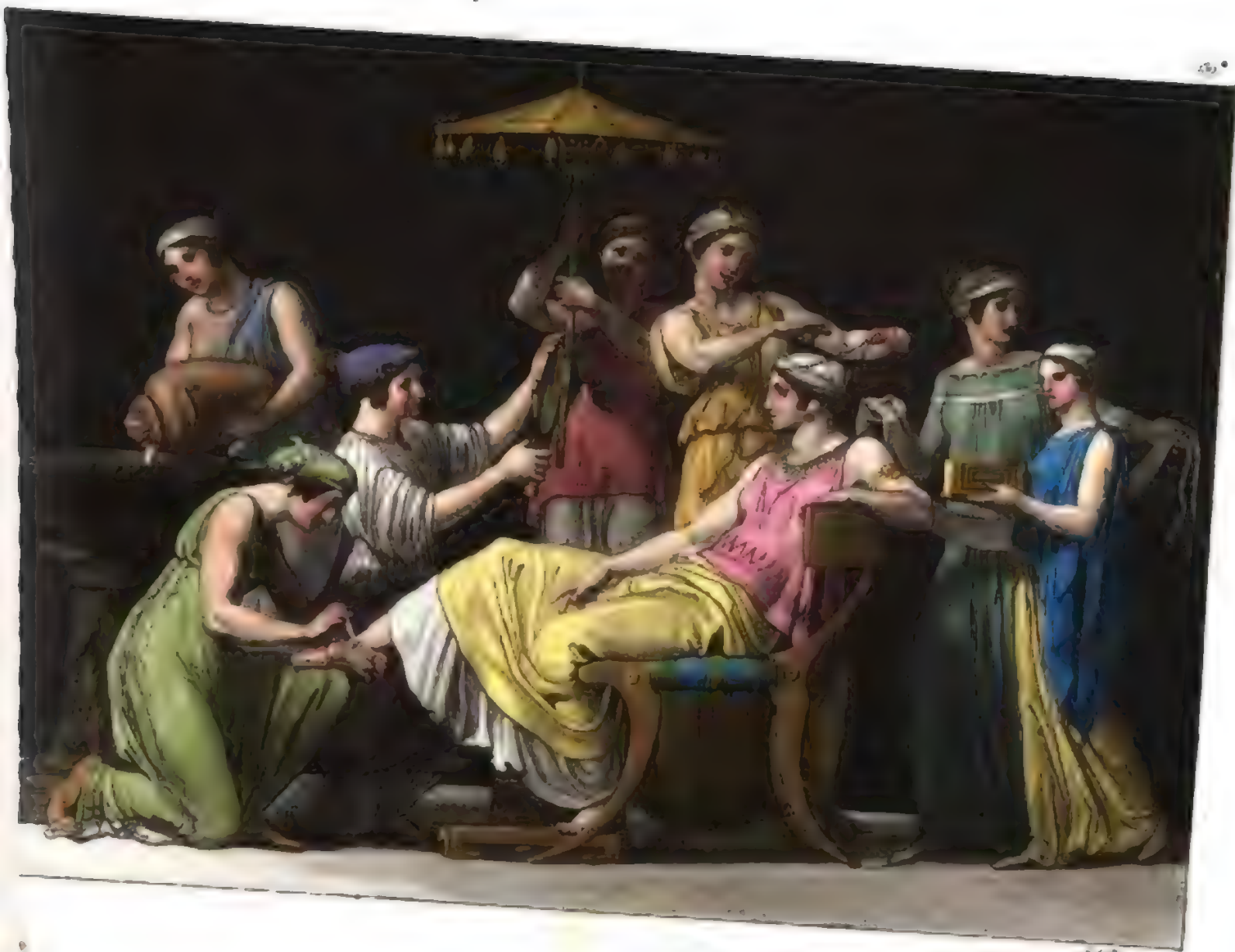
(3) Le scimie, che da Luciano stesso sono dette di mal augurio, se vengano da taluno vedute di mattina.

« augurio il nominare nel mattino. Elleno perciò nella casa diligen-
« temente rinserransi perchè alcun uomo non le vegga. Vecchie
« donne, ed una turba di serve, avvenenti al par delle padrone,
« stanno loro d'intorno, e con varj unguenti impiastrano loro il
« miserabile volto. Imperocchè non colla pura e limpid'acqua aster-
« gono il profondo sonno, nè tosto a qualche lodevol'opera ac-
« cingonsi; ma con fucati medicamenti si rendono più lieto l'insuave
« color della faccia. Formando quasi una solenne processione cia-
« scuna delle serve porta qualche diverso strumento; bacili d'argento,
« orciuoli, specchi e scatole e vasi ripieni di sciagurate misture,
« altre a far begli i denti, altre ad annerire i sovraccigli. Ma la
« maggior parte del tempo e dell'opera consumano ad acconciar
« le trecce; perciocchè alcune con medicamenti atti ad imbiondire
« coloriscono i capelli, come far suolsi colle lane, stando al sole
« di pien meriggio e la natia natura dannando. Quelle poi che ap-
« pagansi della nera chioma, in essa consumano le fortune de'ma-
« riti, tutta spirando l'Arabia da'lor capelli. Con istrumenti di ferro
« a lento fuoco scaldati arricciano poscia le treccie, e con sottile
« artificio le traggono sino a'sovraccigli, lasciando un picciol solco
« di mezzo alla fronte: di dietro vanno sugli omeri inanellate
« ondeggiando. Pongonsi poi i ben distinti sandali, che il piede
« rinserrino oltre il confine della carne; e tale pongonsi sottilis-
« simo ammanto che pajono nude. Tutte le parti sotto di tal veste
« si scoprono più agevolmente che il viso, trattone però le poppe,
« le quali deformemente sporgerebbero, se strette sempre non fos-
« sero con bendelle. Che giova l'annoverare le altre lor pazzie
« ancor più dispendiose? Pietre orientali negli orecchi, colle quali
« pende il valore di molti talenti; serpi intorno alle mani ed alle
« braccia, e il ciel volesse che fossero veri e non d'oro! Corone
« d'indiche gemme fulgenti come stelle lor circondano il capo, e
« sontuosi monili pendono dal collo; l'oro discende infelice ed
« abietto sino all'estremità de'piedi circondando tutto ciò che di
« nudo appare ne'talloni ».

Tavola rappresentante la toletta

Veggasi ora la suddetta Tavola 139*. La prima delle due donne assise è già interamente abbigliata. La sua veste è della specie di quelle dette *simetrie* da Polluce. Ella tiene nell'una mano il ventaglio, il cui uso è antichissimo: la sua forma è quale trovasi so-

vente nelle pitture de' vasi. Euripide nella tragedia intitolata l'*Oreste* così fa dire ad un Trojano:

Giusta il frigio costume, io nanzi al crine
D'Elena l'aura l'aura iva movendo,
Onde al viso temprar l'estivo ardore,
Con bel ventaglio di congiunte penne.

Sotto il *num.* 21 della Tavola 136 abbiam pure riportato un ventaglio, che vedesi nelle mani di una Venere tra le pitture d'Ercolano. L'altra figura, vestita dello *xystos*, sta guardandosi nello specchio che le vien presentato da un'ancella ed è in atto d'ornarsi di una collana: hanno ambedue avviluppate le cosce e le gambe nel pallio. La donna che segue è in atteggiamento di farsi allacciare all'una spalla il *peplo*. Un'altra seminuda sta lavandosi la chioma. Varie ancelle sono intente ad abbigliare una donna che di più alto legnaggio ci si manifesta pel doppio sgabello. L'una sta dinanzi a lei coll'ombrello, altra insegna di onore. Imperocchè quest'arnese presso i Greci non serviva soltanto a riparare dai raggi del sole, ma per antichissimo costume era altresì un nobile distintivo, ed un religioso emblema (1). Aristofane ne parla nelle *Tesmofore*, negli *Augelli* e ne' *Cavalieri*. Anacreonte ne fa menzione in un

Ombrello

(1) Nell'articolo *Governo*, Tav. 17 esposto abbiamo un monumento in cui la moglie e la figlia del Re Alcinoo sono rappresentate sotto un ombrello. Antichissimo di fatto e generale era l'uso degli ombrelli come distintivo d'onore, del qual uso abbiamo un'irrefragabile testimonianza ne' monumenti. Nei bassi-rilievi di Persepoli vedesi un Re circondato da molti schiavi, fra quali sono due giovinette, l'una coll'ombrello, l'altra col paramosche somigliante alla coda d'un cavallo. L'ombrello era il principale ornamento del trono dei Re di Persia. Questo costume sussiste tuttora nella China e nelle Indie.

Nella storia degl'Imperatori Greci trovasi spesso menzione della *sciadiona*. Sembra però che con questo vocabolo debbasi intendere un grande cappello di forma conica, che usavasi come distintivo d'onore. Ma i grandi della corte di Costantinopoli portavano altresì l'ombrello, siccome può vedersi negli scrittori Bizantini. Dall'uso dell'ombrello, come emblema di singolar distinzione, ebbero origine i baldacchini nelle chiese, che vennero poi aggiunti anche ai troni de' Monarchi, ed alle cattedre dei Vescovi. Veggasi la Dissertazione di Paciaudi, *De umbellae gestatione*.

frammento conservatoci da Ateneo: *avendo* (egli dice) *al collo una catena d'oro; coperto d'un ombrello qual suole dalle donne portarsi.* Eliano afferma che le figlie di quegli stranieri, che per un privilegio dell'Areopago si fossero stabiliti in Atene, aveano l'obbligo di portar l'ombrello dinanzi alle matrone nelle cerimonie religiose: ciò ch'egli racconta quasi ad esempio dell'arroganza degli Ateniesi, a cui i prosperi avvenimenti tolto aveano il senno. In Alea, città dell'Arcadia, celebravasi, secondo Pausania ed Esichio, in onore di Bacco una solenne processione detta *Scieria*, appunto da *σκίρον*, ombrello, che da questo Nume effigiato sotto forme giovanili tenevasi nell'una mano, come distintivo della maestà divina; e sotto l'ombrello era pure la statua di Bacco nella famosa pompa che per ordine di Tolomeo Filadelfo fu celebrata in Alessandria. Tutti gli autori parlano altresì delle vergini che nelle Panatenee portavano gli ombrelli (1); finalmente celebre nella Grecia era la festa degli ombrelli che in onore di Minerva celebravasi nel mese *sciroforione*, così nomato pur dall'ombrello.

Principali capi a cui riducevansi gli abiti femminili

Noi ci lusinghiamo di avere in queste ricerche sul vestire delle Greche raccolto tutto ciò che di più importante trovasi sparso ne'monumenti e nelle opere degli scrittori. Ma siccome la materia stessa, di cui trattammo, è di sua natura vasta ed intralciata ed a taluno sembrar potrebbe non abbastanza chiara o distinta; così gioverà l'epilogare i capi principali, a cui generalmente riducevasi l'abito femminile. Le donne Greche pertanto (ciò che vuolsi detto specialmente delle Ateniesi) portavano 1.° una tunica bianca, che attaccavasi alle spalle con bottoni o con fermagli, strignendosi sotto del seno con una larga cintura, e che sino ai talloni discendeva a pieghe ondeggianti: 2.° una veste più breve, spesso con maniche sin verso la metà delle braccia, allacciata alle reni con un nastro, e nella parte inferiore adorna di liste a differenti colori, e talvolta d'una specie di fiocchetti pendenti negli angoli: 3.° un pallio o manto quadrato o rotondo, che ora raccolto alla foggia di una ciarpa, ora disciolto sul corpo sembrava pe'varj e leggiadri suoi contorni e piegamenti destinato quasi a disegnare le belle forme della persona. A questo pallio veniva non rare volte sostituito un leggier mantello: 4.° un panno od un velo per coprirsi la testa allorchè

(1) Meurs. *Panathenaea*, *Graecia feriata*, et *Lectiones Atticae.*

in pubblico apparivano (1); ciò che le Ateniesi far non poteano di giorno che in alcune circostanze, accompagnate da schiave e da eunuchi (2), nè di notte se non che in cocchio e precedute da un lume, giusta una legge di Solone (3).

Perchè le Greche fossero tanto ambiziose

Ma tal legge di Solone veniva per ogni picciolo pretesto violata. Le donne aveano d'altronde più motivi legittimi per uscire dalla solitudine. Alcune feste loro particolari ed agli uomini interdette, le solennità della repubblica, certe cerimonie religiose, ed i pubblici spettacoli, erano altrettante circostanze in cui elleno

(1) V. Barthél. *Voy. d'Anach.* Tom. II. pag. 360, *édit. de Paris*, 1790. Veggasi anche Winkelmann, *Storia ec.* Tom. I. 415 e segg

(2) L'arte brutalissima di mutilare gli uomini per confidar loro la custodia delle donne ascende ad un'antichità la più remota. Sembra ch'essa nata sia ne' paesi più caldi, ma non si saprebbe a qual popolo attribuirne l'invenzione. Nell'Egitto erano già gli eunuchi al tempo di Mosè, giacchè questo profeta (*Deuter.* XXIII., 1) non vuole che alcuno d'essi entrar possa nell'adunanza del Signore. Dall'Egitto probabilmente sarà quest'uso passato nella Grecia. Pare che gli artisti Greci prendessero talvolta i loro modelli pei genj o per altri esseri fantastici dai giovinetti eunuchi i più ben conformati; poichè, al dire di Petronio, la mutilazione facevasi anche per arrestare le poco durevoli sembianze della fuggente giovinezza. E forse da sì fatto costume ebbe origine la favola degli *Ermafroditi*. Secondo Strabone, presso i Greci dell'Asia minore privavansi della virilità que' giovani ch'essere doveano consacrati al culto di Cibele e di Diana Efesina. È fama che presso i Lidj fossero pur in uso le fanciulle eunuche, e che Andramito loro quarto Re sia stato il primo ad imprimere tale ingiuria al sesso muliebre.

(3) I cocchi nella loro origine erano a due ruote, scoperti e simili ai carri da noi descritti nell'articolo sulla *Milizia*. I Frigj, secondo Plinio, (Lib. VII. cap. 56) aggiunsero altre due ruote. I cocchi anticamente venivano altresì coperti con pelli, panni ed altre materie ricercate e preziose: erano tirati dai cavalli, dai muli, dai buoi e talvolta anche dagli uomini. Il Conte di Caylus (*Rec. d'Ant.* VI. pl. 69. N. 3) ha pubblicato un cocchio a tre cavalli; e di fatto Dionigi d'Alicarnasso (Lib. III. cap. 13 ci assicura, che i carri a tre cavalli erano anticamente in uso presso i Greci, ed aggiugne che il terzo cavallo chiamavasi Παρήορος, perchè *attaccato con coregge a lato degli altri due.*

I Greci aveano altresì le *lettiche* e le *sedie* portatili od a mano, similissime alle nostre, colle stanghe levatoje, e colle coregge pendenti dal collo de' servi che le portavano. Vedasi Ateneo XII. 1 e Mus. *Ercol. Pitture*, Tom. IV. pag. 366. N. (97).

uscivano col più magnifico corredo. Alcune osavano persino d'apparir in pubblico con vesti tessute in oro, o vagamente ricamate a fiori, quali alle statue degli Dii ne' giorni di sagra pompa convenivansi, o quali dagli attori si usavano sul teatro. Laonde per distogliere da tanto abuso le donne oneste, venne in Atene con legge prescritto, che le sole femmine di mal costume usar potessero di sì fatti abbigliamenti (1). Nè però le Greche usavano di tanta raffinatezza nell'abbellirsi soltanto allorchè apparir doveano in pubblico, ma ancora tra le pareti domestiche, ed anche allorquando il rigor delle leggi loro impediva di vedere altri uomini fuorchè quelli che lor venissero dal proprio consorte presentati. Imperocchè la severità delle leggi (siccome osserva opportunamente Barthélemy) non può ne' cuori estinguere il desiderio di piacere altrui; e le precauzioni della gelosia non servono che a vie più accendere un tal desiderio. Le Ateniesi, rimosse dai pubblici affari per la costituzione stessa del governo, e spinte alla voluttà dall'influenza del clima, non aveano sovente altra ambizione che quella d'essere amate, non altra premura che quella d'ornarsi, non altra virtù che il timore dell'infamia. Sollecite, la più parte, nel coprirsi sotto l'ombra del mistero, ben poche acquistata hanno celebrità colla sola galanteria.

Occupazioni delle donne

Nell'affermar tutte le quali cose intorno al femminil costume non abbiamo perciò inteso di negare che nella Grecia non fossero donne virtuose, e madri di famiglia sagge ed esemplarissime ben ancora ne' tempi del massimo corrompimento. Atene stessa vantava tuttora le sue Ermioni e le Penelopi sue. Tale era la moglie di Focione, che non d'altro gloriavasi che del marito suo saggio e prode capitano degli Ateniesi; tale essere dovea la moglie di quell'Iscomaco, che da Senofonte vien introdotto a conversare con Socrate intorno all'economia (2), e tali più altre donne, che soverchia cosa sarebbe il voler qui annoverare, e delle quali i comici stessi denigrar non osavano la fama. Queste non uscivano dal Gineceo, che o per assistere alle cerimonie religiose o per compiacere i loro consorti; ben persuadendosi che il nome di una donna onesta, debb'al pari del suo corpo tra le domestiche pareti star racchiuso. La lettura, lo studio, la musica, l'educazione della prole, i do-

(1) Aristot. *Oecon.* Tom. I. pag. 511. Aelian. *Var. Histor.* Lib. I. cap. 20. Poll. Lib. IV. *segm.* 116.

(2) Xenoph. *Oeconom.*, cap. X. pag. 55 *ed Bach.* Victorius, *Var. lection.* pag. 254. *Lugd.*

mestici maneggi, il ricamo e gli altri muliebri lavori formavano il loro più dolce intertenimento secondo l'età, lo stato e la condizione di ciascuna (1). A ciò aggiugnevasi il conversar colle amiche, e qualche giuoco innocente. E posciachè vedute abbiamo le Greche nella *toletta* tutte assorte nel lor *mondo muliebre*, gioverà pur l'ammirarle nel *Gineceo* ne' loro doveri saggiamente occupate.

Gineceo

Già avvertimmo altrove che ne' tempi più antichi le donne abitavano al superior piano della casa. Ma da che la magnificenza, il fasto ed il lusso eransi introdotti anche tra le mura dei privati cittadini, lo che accadde specialmente dopo il secolo d'Alessandro, le case vennero sontuosamente fabbricate, e (giusta la descrizione che ci fu tramandata da Vitruvio) in due grandi appartamenti divise, ambidue al pian terreno; l'uno, cioè il più vicino all'ingresso, per gli uomini, l'altro, cioè il più interno, per le donne (2). A tal epoca appartiene il Gineceo che presentiamo nella Tavola 139**, composto dall'egregio nostro collaboratore, il chiarissimo signor Alessandro Sanquirico. L'una delle donne sta ammaestrando la sua diletta prole; l'altra vezzosamente palleggia un pargoletto; queste sono in atto di scrivere; quelle appajono intente a diversi lavori (3); due stanno esaminando un ricamo; un'altra è tutta assorta nel volume cui sta leggendo.

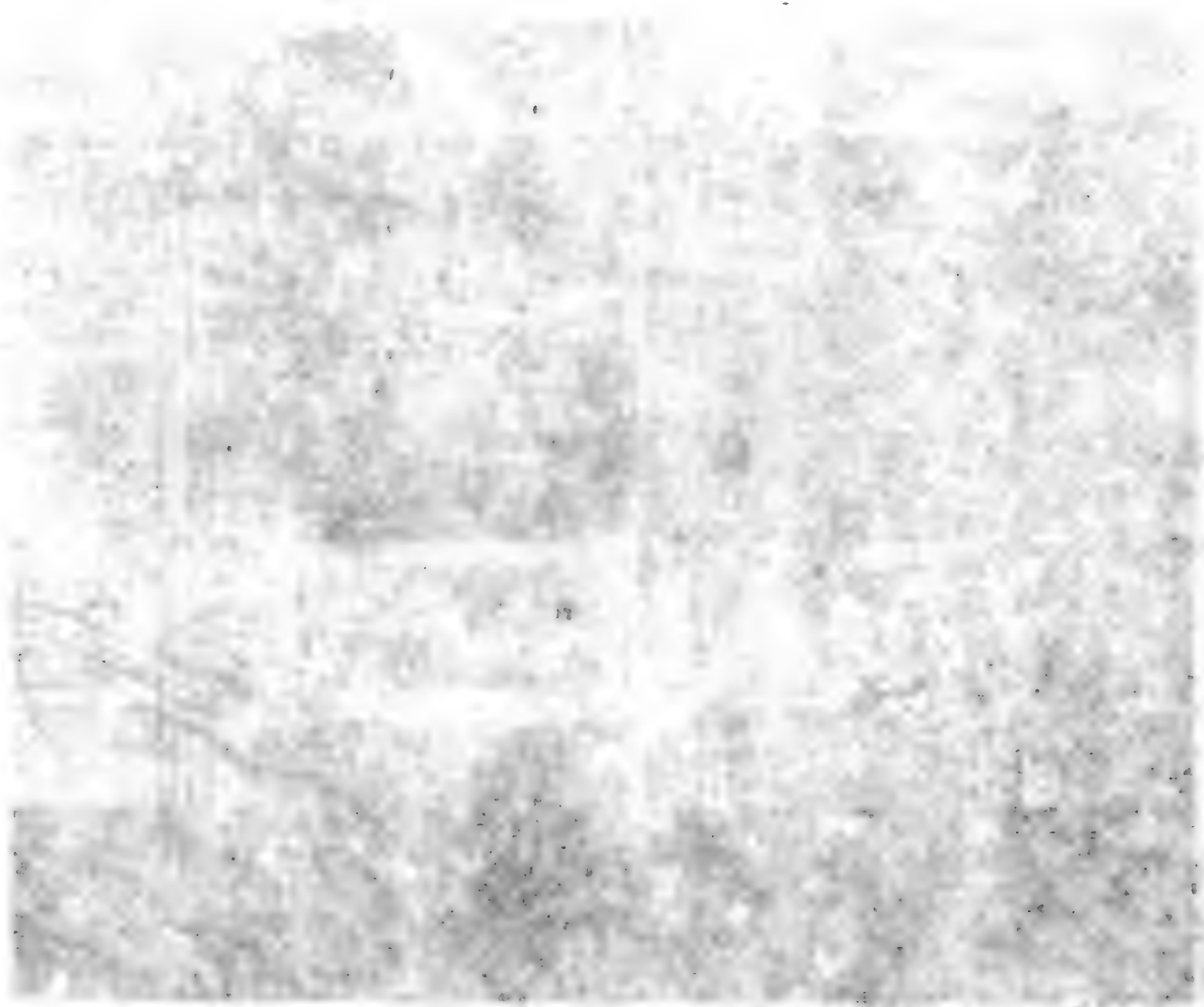
Se le Greche usavero tasche o borse.

Dopo la descrizione da noi fatta dei diversi abiti femminili, nella quale nulla abbiam affermato intorno alle tasche ed alle borse, potrebbe taluno chiederci: *e dove mai le Greche uscendo di casa ponevano le chiavi de' loro più pregiati giojelli, dove i moccichini ed altre cose sì fatte?* La risposta essere non dovrebbe sì difficile, da che le belle de' nostri giorni preso pur aveano, non ha guari, a modello il vestire delle Greche (4). Quanto dunque alle chiavi, le

(1) Xenoph. *Memorab.* Lib. V. Aristoph. in *Lysistr.* v. 642.

(2) Veggasi ciò che detto abbiamo delle case dei Greci nell'articolo sull'*Architettura*.

(3) Nella Tavola 136 *num.* 16 abbiamo riferito una conocchia tratta da un basso-rilievo pubblicato dal Bellori, *Amir. Rom.*

(4) Queste ricerche intorno alle chiavi ed ai moccichini delle Greche sono tratte dal *Giornale* Tedesco *del lusso e delle mode*, compilato dai signori *Betruch* e *Kraus*, vol. XIII., anno 1798. Novembre. L'autore della Dissertazione è il più volte lodato signor Boettiger. Di essa abbiamo noi medesimi dato un saggio nel *Poligrafo*, anno 1814, pag. 10. Articolo *Varietà*.

donne Greche non si trovavano nella necessità di portarle in verun sacco appeso o cucito alla cintola, o sotto la veste. Le padrone di casa, o le fanciulle al dimestico governo educate, aveano le chiavi ai loro diti vagamente connesse. Imperocchè là dove da noi impiegansi chiavi e lucchetti, gli antichi facevan'uso di anelli incisi (1). Una madre di famiglia non diceva già, *ho chiuso*, *ma ho suggellato le mie casse ed i miei forzieri* (2). Nè dee opporsi che tali suggelli o chiavi ponessero ai forzieri ed alle casse una ben debole sicurezza; perciocchè le cospicue Ateniesi circondate di schiave, e di ancelle d'ogni specie, e proprie ad ogni impiego temere non poteano l'altrui violenza. I loro schiavi o domestici non sarebbero stati giammai sì temerarj di pur tentarla. Il rigore con cui veniva punita ogni loro menoma infedeltà era sì grande che ogni picciolo suggello bastava per difendere da ogni attentato qualsivoglia oggetto prezioso (3).

Chiavi connesse ai diti

(1) Kirchmann, *de Annulis* cap. X. pag. 51.

È d'uopo confessare che il più gentile *Apritutto* Inglese s'allontana molto dall'eleganza di un anello, la cui corniola o pietra ben incisa poteva imprimere su tutte le cose che si volevano chiuse il *gallo*, simbolo parlante della vigilanza, od un *paniere* ripieno di spighe, simbolo della domestica abbondanza. Veggansi le molte impronte di simili pietre nel *Musaeum Florentinum*, Tom. II.

(2) Questo costume era proprio anche delle Romane. La madre di Cicerone era solita suggellare persino le vote bottiglie, acciocchè non si pretendesse, che le bottiglie che le venivano furtivamente votate, appartenessero al numero di quelle. (*Epist. fam.* XVI. 26).

S. Clemente Alessandrino nel suo *Pedagogo Cristiano*, III. 11 pag. 245 dice: *Il nostro Pedagogo dà alle donne la permissione di portare un anello d'oro, non per un vano ornamento, ma affinchè possano suggellare e porre in sicuro tutto ciò, che si trova nella loro casa.*

(3) I Greci traevano generalmente i loro schiavi dal Danubio, dall'Asia Minore e dalla Siria, siccome ben lo dimostrano i nomi di *Lido*, *Geta*, *Davo*, per *Daco*, e simili. Demostene parla di schiavi Macedoni, cui dipigne coi più neri colori, forse per odio di nazione. L'interno dell'Asia somministrava gli eunuchi, di cui facevano commercio Chio, Samo e Cipro. Dall'interno dell'Egitto, e fors'anche da Cirene e da Cartagine, traevansi alcuni schiavi Negri. Tale varietà d'origine impediva che gli schiavi potessero sì facilmente unirsi e contro de' lor padroni cospirare. In Atene facevasi ogni mese il mercato degli schiavi. Questi venivano esposti sopra un rialzamento di pietre: una tabella annunziava le loro qualità, ed il

Nessun bisogno di moccichini per pulire il naso

Ma almeno quanto ai moccichini, non aveano forse mai le donne alcun bisogno di tasche? Non già; ed appunto pel semplicissimo motivo che le donne nello stato di salute non si servivano

mercante gli obbligava a danzare onde si vedesse ch'erano sani e robusti: ciò pure praticavasi colle schiave, e quindi avvenivano quelle medesime scene d'orrore, che a' giorni nostri succedono nel commercio dei Negri. La loro occupazione si estendeva ad ogni genere di lavori e d'incumbenze. Le femmine attendevano ai lavori domestici, servivano da ancelle le padrone, ed in pubblico formavano il loro corteggio. Alla classe delle schiave appartenevano pur le nutrici; e queste vegliavano sulla educazione delle fanciulle, delle quali cresciute in età, erano per lo più le intime confidenti. La diversità degli impieghi fece nascere più classi di schiavi nella medesima casa. Coloro che più godevano della confidenza de' padroni erano anche i più insolenti. La prima classe degli schiavi maschi era quella dei precettori, dei segretarj, dei bibliotecarj, dei lettori, degli agenti e simili; la seconda, quella dei cuochi, dei camerieri ec, e seguivano a mano a mano le altre classi sino a quella de' servigi i più ignobili. Per tal modo gli schiavi nella Grecia non solo tenevano luogo dei nostri domestici, ma attendevano eziandio a quell'incumbenze, nelle quali da noi non s'impiegano che uomini colti e di non abbietta condizione. Immaginiamoci uno schiavo incaricato d'istruire un giovinetto cui non è ignota la vile di lui condizione, e da cui fu veduto fors' anche strascinare le catene! *Sono forse io* (dice con orgoglio un giovane al suo vecchio *pedagogo* presso Plauto) *il tuo schiavo, o non sei anzi tu il mio?* E presso il medesimo comico il giovane Pistoclero così fassi a rampognare il suo *pedagogo* che voleva impedirgli d'accostarsi ad una cortigiana: *Sono io ancora nell' età d'udire i tuoi sermoni? Taci e segui i miei passi: tu non sei più il mio istitutore, tu sei Lido il mio schiavo.*

Gli schiavi divenivano quindi fautori di tutti i disordini della gioventù. I filosofi se ne lagnavano, ma inutilmente: *Quando tu* (dice un filosofo ad un Ateniese presso Ateneo IV. 12) *avrai fatto educare da uno schiavo il figliuol tuo, finirai col non avere figlio alcuno, perciocchè tu avrai due schiavi.* Ad onta di tutto ciò lo schiavo per ogni picciolo mancamento poteva ai cenni d'un inesorabile padrone essere crudelmente sferzato; il che facevasi legando lo schiavo ad una colonna, o sospendendolo ad una trave per le mani e pei piedi, della quale punizione parlano frequentemente i comici. Pe' gravi delitti gli schiavi erano o condannati alle miniere, o marcati colla lettera Φ che loro imprimevasi in fronte col mezzo di un ferro arroventito, e che significava *φὼρ*, *ladro*, o *φευκτός*, fuggitivo; oppure venivano fitti in croce, o si fracassavano loro le gambe sopra un' incudine con strumenti di ferro. Veggasi intorno a quest' argomento il

di moccichini, e quindi costrette non erano a serbarsi nel loro abbigliamento alcun luogo in cui riporli. Le idee di proprietà o di decenza di que' tempi si allontanano tanto da quelle d'oggigiorno, che chi volesse esaminare gli antichi costumi ed a' nostri paragonarli, crederebbesi in un altro mondo trasferito. Verrebbe mai da noi tacciato d'indecente e di villano colui che usasse del fazzoletto per tergere il sudor dalla fronte, o per soffiare il naso, allorquando a simili bisogni vien provveduto con quella pulitezza, cui siamo sin da fanciulli accostumati? Assai diversa era la cosa presso i Greci ed i Romani. Una dama che in pubblico avesse fatt'uso del moccichino avrebbe gravemente offeso la convenevolezza del suo sesso: un tal atto sarebbesi reputato come un segno di malattia, nè a lei sarebbe stato permesso l'uscire dal proprio appartamento. Ciò non risguardava soltanto le donne: era legge generale di buona creanza, cui anche gli uomini non ricusavano di sommettersi almeno in alcune solenni occasioni (1). I luoghi in cui osservavansi le convenevolezze col massimo rigore, e d'onde dagli antichi si trasportavano spesse volte le regole alla vita comune, erano i teatri ed i tempj (2). Il naso di una vaga giovinetta

signor Malte-Brun, *Esquisse de l'Histoire de l'Esclavage et de la Servitude chez les Grecs et les Romains. Nouv. Annal. des Voyag.* Tom. VII. Part. II.

(1) Da un epigramma di Marziale (VII. 36) potrebbe congetturarsi, che gli antichi in un estremo bisogno si pulissero il naso colle dita. Ma questo costume non sarebbe stato proprio che degli uomini soltanto, giusta lo stesso Marziale. Nelle giornaliere occupazioni, nei tribunali e ne' convivj i Romani portavano (almeno ai tempi di Catullo, di Plinio e di Quintiliano) una specie di fazzoletto di finissima tela, per asciugarsi il sudore. Vedi Ferrario *De Re vestiaria*, Pierson *in Moerid.* e Ducange, *Glossar. mediae et infimae graecitatis*, voce *Sudaria*. Ma non sembra che gli antichi Greci usassero del fazzoletto, giacchè leggiamo che anche le persone più ragguardevoli tergevansi all'uopo le lagrime col manto, come fece Agatocle, fratello d'una Regina d'Egitto, dinanzi a tutto il popolo Alessandrino. V. Winkelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 448.

(2) Dell'Imperator Nerone, che nella sua smania di fare spicco sulla scena assoggettavasi alla più rigida etichetta teatrale, si narra, *che non erasi giammai seduto sulla scena prima di essersi asterso il sudore colle maniche del suo vestimento*, *e prima di avere scrupolosamente procurato che gli spettatori non si avvedessero giammai che costretto fosse a sputare od a pulirsi il naso.* Tacit *Annal.* XVI 4. Sveton. *in Neron.*

La diversità dei costumi antichi dai moderni sulla scena c'induce a

che avesse avuto bisogno d'un moccichino, avrebbe tosto come da schifosissima cosa allontanati tutti gli amanti (1). Nè i Greci aver poteano certamente grande bisogno de' moccichini; perciocchè il quotidiano uso de' bagni caldi agevolava loro la traspirazione e lo scioglimento di tutte l'immondezze e rendeva il lor corpo secco e sano. Quindi è che presso gli antichi sanità e secchezza sonavano quasi una medesima cosa. E fors'anche a diminuire il bisogno de' moccichini contribuiva il gran numero de' profumi, de' balsami, de' fiori e dell' erbe odorifere fra cui le donne viveano e mai sempre respiravano (2). L'uso delle tasche era pertanto ignoto nella Grecia e lo era non meno quello delle borse o de' sacchi dall'odierna moda inventati. Ma alle Greche non era dunque permesso il portare sopra se stesse nemmeno una moneta, un dono dell'amico, una lettera o tavoletta amorosa, o cose sì fatte che affidar non si possono ad un'ancella anche la più fedele? A quest' uopo giovavansi mirabilmente delle bendelle o zone, ond'era stretto il loro seno, e sotto le quali ascondevano il dono dell'amante, le tavolette ripiene delle più lusinghiere proteste, e tutto ciò che aver poteano di più caro e di più segreto (3).

fare la seguente dimanda: *E che farebbero delle loro mani moltissimi de' nostri attori, se i fazzoletti fossero esclusi dal teatro?*

Quanto ai tempj, Epitteto ne' suoi discorsi morali dice indirizzandosi ad un Cinico sudicio: *Ardiresti tu, lordo come sei, entrare con noi in un tempio, dove non è permesso nè di sputacchiare, nè di torsi il moccio, tu che non sei altro che sozzura?*

(1) Presso gli antichi la secchezza del naso era reputata come una delle principali prerogative della beltà femminile. Nelle satire di Giovenale (*Sat. VI.* 146) un liberto discacciando una donna perchè troppo sovente si soffiava il naso, soggiugne *sicco venit altera naso*; ed in Plauto (*Mil. glor.* III. 1. 192) un incettatore del bel sesso chiede *puellam siccam*.

(2) Pseudosimonide nell'*Antologia* di Brunck, Tom. I. pag. 126, parlando del gusto della sua donna per abbellirsi dice ch'ella *si lava tutto il giorno, entra ne' bagni due o tre volte, e si copre di balsami.* Il tabacco che distrugge totalmente la finezza dell'odorato e che a' dì nostri si è introdotto anche nel naso di alcune belle, ha renduto vie più necessario l'uso dei moccichini.

(3) Ovidio nella sua *Arte di amare* dà alle donne varj precetti intorno a cotal uso delle zone mammillari. In un' antica commedia così

Acconciatura ed abbigliamento degli uomini

Dall'abbigliamento delle donne è d'uopo ora passare a quello degli uomini; nel trattare il qual soggetto noi saremo brevissimi, giacchè semplice era il vestire dei Greci, nè molto da quello dei Romani diverso. E cominciando dal capo, i giovinetti portavano i capelli lunghi, lasciandoli talvolta cadere ondeggianti sul collo, e talvolta annodandoli sul vertice del capo in guisa che non si vedesse il lacciuolo ond'erano sostenuti, imitando così l'acconciatura delle fanciulle detta κορύμβος; ad imitazione delle quali portavano pure talvolta, secondo Apulejo, i pendenti agli orecchi, siccome di fatto gli ha un Achille sopra un vaso di terra nella Biblioteca Vaticana, se pur ivi non debbono credersi un'allusione a quell'eroe un tempo da fanciulla travestito (1). Giunti alla pubertà si recidevano la chioma facendone dono a qualche Nume. Ma quegli Dii cui attribuivasi una perpetua giovinezza, come Apolline, Mercurio e Bacco veggonsi sempre effigiati ne' monumenti con lunga capellatura. Dopo l'età puerile i Greci in generale portavano i capelli corti, inanellati, lievemente piegati sulla fronte e quasi tagliati a tondo. Tali noi li vediamo per l'ordinario ne' monumenti. Ma quest' uso avea pure le sue eccezioni. Gli Ateniesi ambivano di avere la capellatura non troppo corta, ben pettinata e adorna di cicale d'oro. I Lacedemoni portavano i capelli lunghi e disciolti, essendo sentenza di Licurgo che una lunga capellatura fa risaltare la bellezza, e rende più terribile gli uomini di brutto aspetto (2). Nicandro interrogato, perchè gli Spartani lasciassero crescere i capelli e la barba, rispose, per la ragione che questi ornamenti sono all'uomo i più naturali, i più convenevoli ed i meno costosi. Gli Abanti, o popoli dell'Eubea, lasciavano crescere i capelli dietro alla nuca, o li recidevano sulla fronte onde togliere al nemico un mezzo di afferrarli pel crine (3).

Capelli

duolsi una giovane amante che per istrada perduta avea la lettera, cui teneva nascosta tra la zona e la camicia:

Me miseram! quid agam? inter vias epistola excidit mihi,
Infelix! inter tuniculam et strophium quam collocaveram.

(1) Winkelmann, *Monum. antichi*, N.° 131 e *Storia ec.* Tom. I. pag. 434.

(2) Plut. *Apophtheg. Imperat. Graec. et in Lacaed.*

(3) Anche i soldati portavano generalmente la capellatura lunga Essi perciò da Plauto (*Mil. glorios.*) sono detti *caesariati.*

Artemidoro dice che la capellatura lunga conviene ai sacerdoti, ai Re, ai magistrati ed ai filosofi. Così di fatto da Socrate portavansi, secondo Aristofane negli *Augelli*. Gli Stoici però ed i Cinici radevansi interamente la testa. I capelli estremamente corti, irsuti ed incolti era il distintivo degli schiavi. Irsuti erano pure i capelli dei Satiri e dei Fauni, colle punte poco ripiegate, onde forse imitare il pelo delle capre. Ma ben anche nell'acconciatura virile la moda dominò co' suoi capricci. Vennero quindi introdotte le bendelle di varie foggie, onde cingere tutt'all'intorno i capelli. Luciano nel suo *Maestro degli oratori* parlando di un effeminato dice: *Tu lo vedrai grattarsi la testa coll'estremità di un dito. I pochi capelli che gli son rimasti vengono con estrema sollecitudine coltivati, con bell'ordine mai sempre distribuiti e ben pettinati*; e nel secondo dialogo *degli Dii* dà questo precetto: *per renderti più gradevole, cigni i tuoi capelli con una bendella e lasciali sull'uno e l'altr'omero ondeggiare.*

Bendelle

Coprimenti del capo

Eustazio ne' suoi commenti al I. dell'Odissea dice che i Romani presero dai Greci l'uso di portare la testa nuda. Ma questo costume presso i Greci non era generale. Eglino non solo coprivano il capo col manto o colla tunica esteriore per ripararlo dalla pioggia o dall'ardor del sole, e per dinotare tristezza o profonda meditazione, ma usavano ancora di una specie di cappello, nelle città stesse non che nelle ville. Secondo Suida, sino dai più antichi tempi i cappelli di feltro erano in uso presso gli Egineti, i quali sotto il peso di essi soffocarono Dracone l'antico legislatore di Atene nell'atto che dalla scena stava loro dettando le leggi. Ne' monumenti se ne veggono specialmente di due specie l'uno (forse il πίλος rammentato da Esiodo) rotondo, senz'orlo sporgente, e quasi alla foggia di una berretta conica alquanto ripiegata sul vertice, era proprio de' marinai, degli artefici e degli agricoltori: l'altra, probabilmente il πέτασος, era rotondo con ale all'intorno, e quasi somigliante alle nostre cappelline. Di questo usavasi specialmente in viaggio ed in campagna, ed esso era altresì il coprimento de' pastori. Filostrato racconta, ch'*Erode Attico giunse ad Atene con un cappello Arcadico, ond'era ombreggiata la sua testa (simile a quelli che dagli Ateniesi usansi nell'estate) volendo con ciò mostrare ch'egli ritornava da un*

Cappelli

(1) *Vita Sophist.* cap. V. N.° 3. Vedi anche Sophocl. *Oedip. Colon.* v. 335. Luciano, *de Gymn.* e Plut. *in Solon.*

viaggio (1). Sotto i raggi del sole, o sotto la pioggia se ne abbassavano le ale: avea altresì due stringhe colle quali potevasi legare sotto il mento, e gettare dietro alle spalle quando tenere voleasi scoperto il capo.

Barba e sua coltura

Crisippo, il filosofo, citato da Ateneo, dice che l'uso di radersi la barba non s'introdusse nella Grecia, e specialmente in Atene, se non ai tempi di Alessandro, il quale, siccome racconta Plutarco, fu il primo che alla battaglia d'Arbella la fece radere a' suoi soldati, perchè con essa non offerissero una facile presa al nemico (1). Nei monumenti gli eroi sono rappresentati colla barba arricciata e corta: sembra che in tal maniera la portassero i Greci sino all'anzidetta epoca, giacchè veggonsi pure Pericle, Demostene, Socrate ed altri con sì fatta barba effigiati. Nè pare ch'eglino ripreso abbiano l'uso di portar la barba prima del secolo di Giustiniano, epoca in cui cominciarono a nutrirla assai lunga e profonda. La barba continuò nondimeno a formare uno dei distintivi de' filosofi. Che però Luciano lepidamente quistiona se l'eunuco essere possa filosofo, mancand'esso di barba: *è necessario sopra tutto* (così egli soggiugne) *che il filosofo abbia una profonda barba, la quale lo accrediti presso gli avventori e i discepoli* (2). Anche i magistrati affettavano di portare una barba prolissa e folta; perciocchè Aristofane nelle *Aringatrici* fa che Prassagora così favelli alle sue compagne che travestirsi doveano da senatori: *Voi avrete senza dubbio recate le barbe, delle quali ci fu ingiunto di munirci per tale congresso.* Ne' monumenti non mancano però molti esempj di filosofi e di magistrati senza barba. Non era pure ignoto ai Greci l'uso delle basette. *I peli sotto al naso* (così scrive Polluce, II. 80) *diconsi mustacchio, sottonarice, soprabarba, primo germoglio: i peli*

Basette

(1) *Deipn* Lib XII. cap III. e Plut. *in Thes.*
Nelle medaglie i Re della Sicilia non portano la barba. Nella vita di Dionigi il Tiranno parlasi di un barbiere che radeva la barba; ciò che proverebbe che i Siciliani non radevano la barba nemmeno prima dei tempi d'Alessandro.

(2) Lucian. *Eunuch.* Al costume pel quale i filosofi affettavano di distinguersi colla barba allude il seguente epigramma dell'*Antologia*:

Se un filosofo a la barba
Si conosce; un bel caprone
Del pari andar potrà col gran Platone.

del labbro inferiore si chiamano lanuggine; *il composto di tutti due*, *barba*. Plutarco fa menzione di un editto, con cui gli Efori proibivano ai Lacedemoni l'uso delle basette così concepito: *non nutrire il mustacchio*, *e obbedire alle leggi* (1).

Abiti degli Ateniesi

La città di Atene (tali sono le osservazioni di Ateneo nel libro XII.) finchè fu immersa nelle delizie, si conservò floridissima, e produsse magnanimi duci. Gli Ateniesi erano di fatto in quest'epoca vestiti di porpora, sotto la quale portavano tuniche di diversi colori: i loro capelli erano alzati in *corimbi*, e sui lati e sulla fronte adorni di cicale d'oro: uscivano accompagnati da schiavi portanti seggiole pieghevoli (ὀκλαδίας) perchè non avessero ad assidersi all'avventura. Ecco i vincitori di Maratona, ecco gli uomini che soli hanno domata l'immane possanza dell'Asia. Ma gli Spartani innanzi della totale loro corruzione non vestivano che una semplicissima tunica, la quale era tinta in rosso allorchè recarsi doveano alla guerra, onde all'inimico più formidabili apparissero, ed onde con tal colore confondendosi il sangue delle ferite non ne ricevessero spavento i meno audaci (2). Gli Iloti, o schiavi loro, al dire di Mirone di Priene presso Ateneo, portavano, in conseguenza d'una legge, berrette di pelle di cane, e vestivano una tonaca parimente di pelle tuttora del pelo suo guernita (3). Ma ritornando ai costumi de' voluttuosi Ateniesi e degli altri Greci, così ne parla Aristofane nelle sue *Aringatrici* (4): *Su via, allacciati la tua picciola tunica*; *poniti tosto i tuoi calzari alla laconica*, *onde tu aver possa l'apparenza d'un uomo che vuol recarsi al consiglio*, *od uscire dalla città* (5). E più sotto aggiugne: *Fa di recidere le coreggie di queste* clene (6) *e de' calzari laconici*, *e getta via questi bastoni.*

Abiti degli Spartani

Abito degli altri Greci

(1) Plutar. *de Sera. Num. Vind. et in Agide.*

(2) Plut. *Apopht. Lacon.*

(3) Athen. Lib. XV. cap. 8.

(4) Intorno a quest'articolo sulle vesti degli uomini leggasi Willemin. Tom. I. pag. 85 e segg.

(5) Gli Ateniesi all'epoca cui appartiene l'azione delle *Aringatrici*, o *Litiganti* vestivano pressochè alla foggia degli Spartani, giacendo eglino sotto il dominio dei trenta tiranni. La calzatura laconica era di colore rosso. V. Poll. Lib. VII. cap. 22.

(6) La *clena*, χλαῖνα, era una specie di mantello che ponevasi sopra la tunica, siccome vedesi presso Omero, il quale descrivendo gli eroi nel-

Antifano nel suo Anteo parlando della voluttà de' filosofi così s' esprime: *Amico mio, ravviseresti tu bene questo vecchio? All'aspetto, si prenderebbe per un Greco. Picciola* clena *bianca, una bella tunichetta bruna; una picciola finissima berretta; un picciolo e ben pulito bastone. Ma a che gioverebbe una più lunga o più minuta descrizione? In una parola mi sembra di vedere l'Accademia stessa* (1). Nel X. dell' Iliade, 131, Agamennone si veste *al petto la tunica*, e lega *i bei calzari sotto ai bianchi piedi*; si affibbia *intorno una* clena *vermiglia, doppia, estesa, sopra cui fioriva una crespa lanuggine.*

Clena

Oltre la *clena* avevano i Greci un' altra specie di pallio detta *clamide*, che da Ammonio ci viene così descritta: *La* clamide *è differente dalla* clena: *questa è un abbigliamento da eroe, quella è propria de' Macedoni. Il nome di* clamide *non ascende oltre a sei cento anni dopo i tempi eroici. Safo fu la prima ad usarne. La forma ne è pur diversa; giacchè la* clena *è una veste tetragona, e la* clamide *termina al basso in forma circolare con frangie*

Clamide

l' istante che stanno spogliandosi dice che prima si svestivano della *clena* e poi della *tunica*. Plutarco nella vita di Numa dice che la *χλαῖνα* dei Greci non era che la *laena* dei Latini. Esichio fa derivare il vocabolo *chlaena* dal verbo *χλιαίνειν*, *scaldare*, perchè la *clena* giovava appunto a guarentire dal freddo, al qual uopo talvolta addoppiavasi, e serviva anche di coltrice per dormire, come può vedersi nel XXIV. 649 dell' Iliade, e III. 346 dell' Odissea. La *clena*, secondo Winkelmann, distinguevasi dalle altre specie di mantelli, cioè dalla *clamide*, dalla *paenula* e dalla *lacerna*, perchè potea piegarsi e intieramente rivolgersi sul dorso, onde lasciar libere le braccia. *Dee distinguersi* (dice egli, *Storia ec.* Tom. I. pag. 440) *dalla clamide un più breve pallio, detto χλαῖνα, il quale non era punto attaccato sopra una spalla, ma soltanto addossato ad amendue gli omeri e sciolto, come appunto suole ne' paesi caldi il plebeo portar la cavatasi camiciuola. Un sì fatto pallio vien dato da Aristofane ad Oreste, il quale di fatto lo porta come un panno avvoltolato al braccio sinistro, sopra un vaso d' argento del signor Cardinale Nereo Corsini, ove quell' eroe è rappresentato innanti al tribunale dell' Areopago, volendosi così indicare lo stato suo di turbamento e d' oppressione.* (V. *Monum. ant.* N.° 151). Questa maniera di portar il pallio vien detta da Plauto: *conjicere in collum pallium, collecto pallio etc.*

(1) *Athen.* Lib. XII. pag. 544.

assai distanti le une dalle altre (1). Strabone dà pure alla *clamide* nella parte di sotto una forma semicircolare con due angoli, uno per ciascun lato; ed una forma di semicircolo incavato ma più stretto le dà ancora nella parte superiore, quasi alla foggia dei nostri mantelli (2). Essa era propria specialmente de' guerrieri, copriva l'omero sinistro, e pendeva dal destro stretta e corta, perchè non fosse d'inciampo nel camminare. La *clamide* in Atene portavasi anche dai giovani che vegliar doveano alla guardia della città onde per tal modo disporsi ai disagi della guerra. Questo lor pallio era nero, finchè dal ricco oratore Erode Attico non fu loro cangiato in bianco ai tempi d'Adriano. Il tesoriere degli Ateniesi, secondo Aristofane ne' *Cavalieri*, portava la *batrachide*, specie di veste a fiori, così detta perchè il suo fondo imitava il colore della rana. La tunica esterna, χιτών, degli uomini liberi diceasi *amphimaschalos*, *coprente ambedue le ascelle*, quella degli schiavi *heteromaschalos*, *coprente una sola ascella*. Suida dice che sì fatte erano pure le tuniche degli artigiani, perchè eglino cucire soleano la manica con cui coprivasi l'altra ascella. I Greci, trattone però i filosofi Cinici, usavano generalmente della sottotunica, ch'era una specie di camicia composta di due panni quadrilunghi cuciti lateralmente, con un'apertura per le braccia e talvolta altresì con maniche che però non molto discendeano dagli omeri. Noi abbiamo osservato altrove che agli antichi Greci era ignoto l'uso delle brache, e ch'eglino, giusta Eustazio, mancavano persino del vocabolo per dinotare quella specie di coprimenti, che dai Romani dicevasi *femuralia* (3). Di esse nondimeno usarono poi per decenza gli attori sulla scena, e queste ne' monumenti giungono sino ai piedi.

Batrachide

Chiton

Camicia

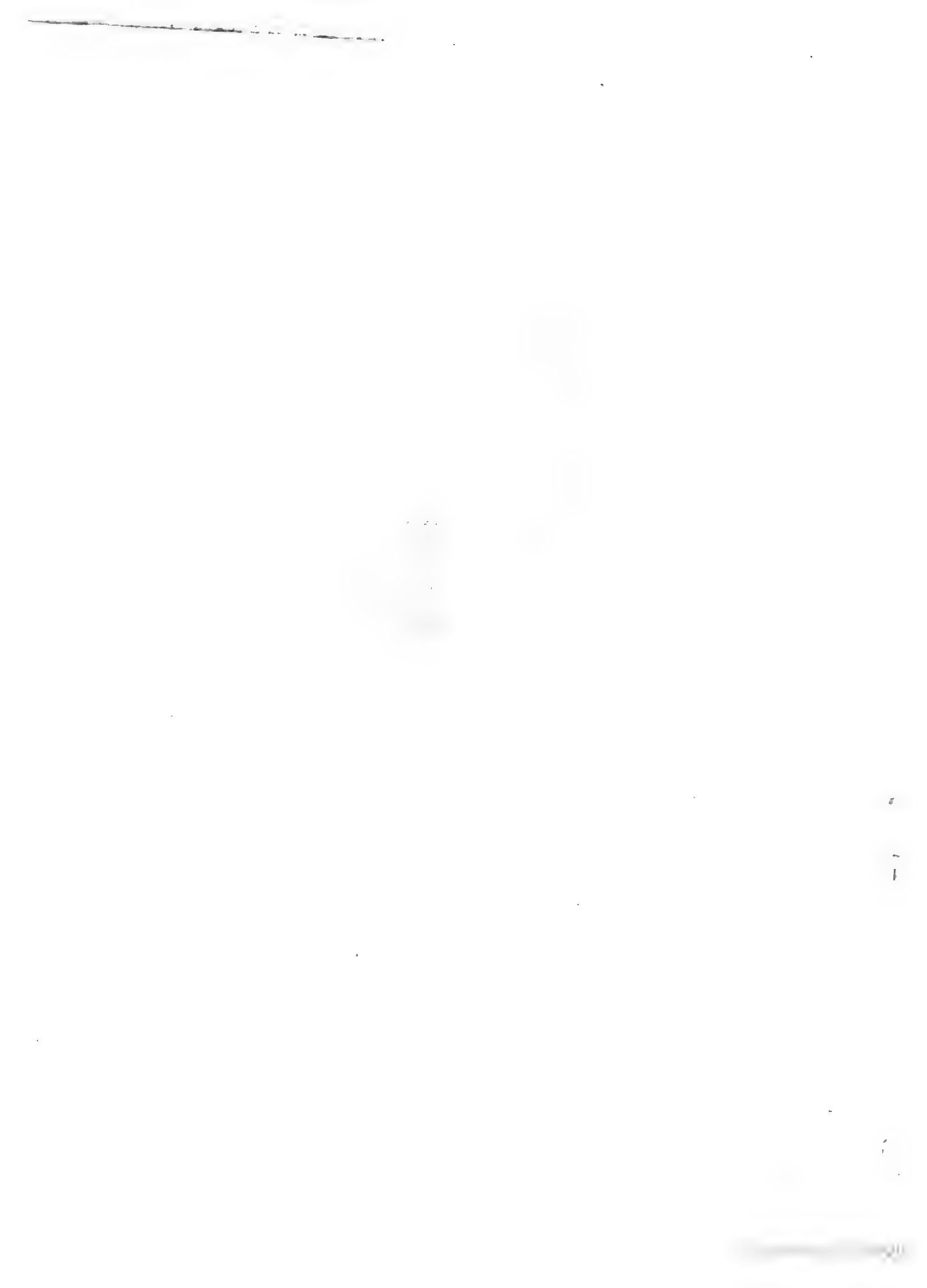
Brache

Calzatura

Assai varia ci si presenta la calzatura degli uomini, che per altro ne' monumenti sono spesso effigiati co' piè nudi. Appiano afferma che diverse erano le scarpe dei Greci da quelle dei Romani; ma non ci avverte in che cotale differenza consistesse. I calzari delle figure eroiche hanno suola con un orlo rialzato intorno, largo un dito, ed hanno posteriormente un calcagno di pelle: sono allacciati al piede e stretti

(1) *De adfinium vocabulorum differentia etc.* ad voc χλαμύς.

(2) V. Ruben. *de Re vestiar.* Lib. II. cap. 7 e Ferrar. *Analecta de Re vestiar.* cap. 38.

(3) V. l'articolo *Milizia*, pag. 255. Tav. 37. N.° 3.

sopra la noce con una coreggiuola o stringa. Nel museo Ercolanese veggonsi calzari di cordicelle intrecciate quasi alla foggia di rete con larga maglia. I più distinti Ateniesi, secondo alcuni scrittori, portavano sulle scarpe una mezza luna o d'oro, o d'avorio. Ne' monumenti incontransi anche calzari alla foggia di mezzi stivaletti, costrutti di pelli, e di varj fregi adorni (1).

Abbigliamenti de' fanciulli

I fanciulli sono generalmente rappresentati nudi, o se pure veggonsi vestiti, lo sono come i loro parenti. In un basso-rilievo della villa Borghesi il più picciolo de' figli di Niobe non è vestito che d'una clamide, e la minore delle figlie porta una lunga gonnella, una tunica corta ed un mantello. Fino da' più remoti tempi usavasi di fasciare i bambini. In un basso-rilievo riferito da Winkelmann ne' suoi *Monumenti antichi inediti* vedesi Telefo appena nato, nelle fasce involto alla guisa che a' dì nostri si usa.

Immagini di abbigliamenti virili

Nella Tavola 138 *num.* 8 è rappresentata una sottotunica, e nel *num.* 9 una tunica, ambedue virili e tratte ambedue dalle pitture de' vasi Greci. Sotto i *numeri* 3 e 4 sono tre calzature virili tratte dagli anzidetti vasi, ed altre simili calzature sono sotto i *numeri* 5 e 6 tratte dalle pitture Ercolanesi. Molte altre calzature e da uomo e da donna possono vedersi nelle molte immagini, ond'è corredata l'opera nostra. Nella Tavola 139 *num.* 2 è un Greco in abito da viaggio, *num.* 3 un Greco in abito da eroe: ambidue questi numeri sono tratti dalle pitture de' vasi Hamiltoniani. Nella Tavola 140 *num.* 1 è rappresentato un Greco colla *clamide* e col *petaso*: nel *num.* 3, un Greco abbigliato colla *podera*: il suo aspetto è quello di un Re o di un magistrato: sono tratti ambidue parimente dalle pitture dei vasi Hamiltoniani, dai quali è pur tratto il *num.* 3 rappresentante un Greco colla *clena*. I *numeri* 4, 5 e 6, sono presi dalla collezione di Hope. Il primo rappresenta un giovane con doppia *clena*, il secondo un filosofo, il terzo una giovane, che all'abbigliamento pare un'iniziata ne' misterj: sì questa che il giovane sono in attitudine d'intertenersi quistionando col filosofo. Questi ha il bastone, distintivo specialmente dei Cinici, non che dei *pedagogi* o maestri. Imperocchè in Atene reputavansi segni d'animo altero o di chi affettava superiorità o dominio, queste tre cose il *camminar*

(1) Winkelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 447.

di fretta, *il parlare a voce alta* ed il *portare il bastone* (1). Dalla stessa collezione è tratto il *num.* 7 rappresentante un poeta, od un oratore. Crediamo cosa inutile l'intertenerci in una minuta descrizione di tutte queste figure: esse parlano, per così dire, da se medesime all'occhio. Chiuderemo perciò con un'opportunissima osservazione del Winkelmann, la quale può applicarsi in generale a tutto il vestire dei Greci. « Fra l'ornato (dice egli) che consiste nella guarnizione » è l'ornato che appare dalla maniera di disporre il vestito leggia- » dramente, ci ha quello stesso rapporto che s'osserva fra la bel- » lezza e la grazia: e in fatti volgarmente *grazia* pur si chiama ed » *eleganza* la maniera di ben adattarsi le vesti. Quest'eleganza però » non avea luogo propriamente se non nella sopravveste e nel manto » o pallio, che a piacimento gettavasi or sull'una or sull'altra » parte del corpo; laddove la tunica, e dalla veste superiore e dal » cingolo stretta, venia sempre ad avere la stessa disposizione e le » medesime pieghe. Questa altresì meglio al vestito degli antichi » convenia che al nostro, il quale in amendue i sessi generalmente » stretto alla vita, non dà luogo a varie e belle maniere di pan- » neggiamento (2) ».

Materia delle vesti

Varie furono le materie onde componevansi gli abiti dei Greci e generalmente de' popoli antichi. Già osservato abbiamo che nei più remoti tempi le pelli degli animali servivano di vestimenti. Nelle età posteriori furono introdotte le tele di lino, ed i panni sottili e leggieri. Ne' monumenti la tela ben si distingue per la sua trasparenza e per le pieghe picciole e compresse. Era di fatto costume degli antichi Greci il vestirsi di pannilini, comechè Erodoto dica doversi ciò intendere soltanto della sottoveste muliebre. Le donne Ateniesi ne usavano tuttavia a' tempi di Euripide e di Tucidide (3). Di bambagia componevansi i panni più sottili e dilicati, e celebre era la loro fabbrica dell'isola di Coo. Di essi però

(1) Demosth. *adv. Pantaenet.* e Casaubon. *ad Theophr. Charat.* cap. 7.

(2) Winkelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 429. Quest'autore (*ibid.*, pag 422) è d'avviso che gli antichi Greci conoscessero l'uso delle *soppresse*, ciò ch'egli deduce non tanto dalla menzione che di tali strumenti trovasi negli scrittori, quanto da' panneggiamenti stessi che veggonsi colle pieghe e compressioni a molti doppj.

(3) Erod. Lib. V. cap. 87. Eurip. *Bacch.* v. 819. Tucid. Lib II. cap. 29.

vestivansi specialmente le donne: erano talora rigati, talora a fiori (1). Ne' tempi meno remoti furono altresì tessuti per le donne certi finissimi panni di una specie di lanugine, che nasce su certe pinne o conchiglie marine, e della quale formansi anche a' dì nostri guanti e calze per l'inverno (2). In molte figure de' monumenti si riconoscono pure i drappi di lana, per le pieghe ampie e rilevate onde sono a chiarissime note distinti dalle tele, e dagli altri panni leggieri e sottili. Alcuni scrittori, tra' quali lo stesso Winkelmann, dal color cangiante delle pitture Aldobrandine e dell'Ercolanesi hanno congetturato che all'epoca di que' monumenti già notissimo fosse l'uso de' panni di seta. Ma è cosa indubitabile, che anche il pelo di capra, la bambagia, il lino finemente filato, ed il cammellotto producono il color cangiante, benchè non sì vivacemente quanto la seta (3). Nè scrittore alcuno ci afferma che gli antichi Greci abbiano giammai usato di drappi serici, sebbene Aristeneto parli del mantello a color *cangiante*, di cui un vago giovane apparir solea vestito, e Filostrato attribuisca al pallio d'Anfione un variare di colori al par dell'Iride (4). Nè sembra che agli antichi Greci fosse generalmente noto l'uso de' panni tessuti in oro, giacchè Plinio afferma che Attalo fu il primo che tal metallo con altre materie connettesse (5).

(1) Salmas. *Plin. Exerc. in Sol.* cap. 7 pag. 101. Rub. *de Re vest.* Lib. I. cap. 2.

(2) Salm. *Not. in Tertull. de pall.* pag. 172 ec.

(3) V. Lens. *Le costume, ou Essai sur les habillem. etc.* Liv. I. ch. 1 pag. 55. Intorno alle varie materie ond' erano composti gli abiti degli antichi oltre Winkelm., può consultarsi anche *l'Encyclop. méthod. Planch. Antiq.* Tom. II. pag. 50 e segg. Intorno poi alla libertà che gli antichi artefici prendevansi nel rappresentar nude le figure, o con un semplice indizio di ammanto veggasi la bella dissertazione di E. Q. Visconti inserita nella *Decade Filosofica* (15 *Flor.* an. XII.) di cui si trova pure l'estratto nell' anzidetto Tomo dell' *Enciclopedia metodica*, e veggasi ciò che noi pure detto ne abbiamo nelle ricerche sui *Tempi mitologici o favolosi*, pag. 78.

(4) Anche in Roma l'uso della seta non fu introdotto che a' tempi degli Imperatori. Essa traevasi dall'Assiria, e veniva pagata a peso d'oro. Le uova de' bachi o vermi da seta non vennero introdotte nell' Europa che sotto Giustiniano nel sesto secolo dell' era Volgare. Le prime fabbriche di seta furono stabilite ad Atene, a Tebe ed a Corinto.

(5) Lib. VIII cap 48 §. 63.

Colori delle vesti

Nelle ricerche sulla *Religione* parlato abbiamo dei colori convenienti alle vesti di ciascuna Deità; ora vuole l'ordine delle cose che qualche cenno da noi facciasi pure dei colori che generalmente erano più in uso ne'civili abbigliamenti. Comunissimo era il bianco, che presso tutt'i popoli fu in ogni tempo il colore degli abiti sacerdotali. Poc'anzi abbiam parlato di panni con color *cangiante*. Molto stimavasi il verde e specialmente l'*onfacino*, ossia il colore dell'uva immatura, proprio delle Baccanti, e di cui, secondo Polluce, molto dilettavasi il magno Alessandro. Anche Sidonio Apollinare nomina sovente le vesti a *color d'erba*. Ma il più diletto e il più costoso fu mai sempre il purpureo, colore proprio dei Re e dei supremi magistrati, del quale tingevansi od almeno si ornavano con orli e strisce le vesti dei ricchi e delle persone più ambiziose. Due specie di porpora distingueansi dagli antichi, secondo le due diverse sostanze ond'erano formate: la *marina* o *tiria* fatta colle *mollusche* testacee, o colla conchiglia detta *murex* e *purpura* dai Latini: la *terrestre*, meno preziosa della marina, composta con vegetabili, e specialmente colla galla dell'elce, detta da Silio Italico *cinyphius coccus* (1). Quanto poi alla gradazione de'colori, la porpora degli antichi può dividersi in tre specie, giusta Dione Crisostomo: la *marina* o *paonazza* simile alla nostra lacca; la *terrestre*, o *rosea*, detta φοινιξ, dai Greci, *coccinum* dai Latini, non dissimile dal nostro scarlatto, ma meno brillante; la *comune*, ch'era un'imitazione d'ambedue le anzidette, e componevasi colla mistura del pastello, dello zafferano, e della robbia (2). Finalmente la porpora distinguevasi anche pel

(1) Intorno a questi argomenti si consulti l'Amati nella sua eruditissima opera *De restitutione purpurarum*.

(2) Non si è finora bastevolmente determinato il senso in cui debba prendersi l'espressione *porporeggiar del mare*, che sovente incontrasi negli antichi scrittori. Nel lessico del Forcellini, alla voce *Purpureus*, leggiamo che quest'aggiunto poeticamente vale *nitidus*, *purus*, *splendidus*, *aspectu pulcher, cujuscumque coloris sit*. L'aggiunto *purpureo* adunque poeticamente preso, siccome appunto dee prendersi quando parlasi del *mare*, significherebbe *splendido*, *lucido*, *chiaro*, *trasparente*, ec. Orazio difatto (Lib. IV. od. 1. v. 10) chiama *purpurei* anche i *cigni*; ed Albinovano (el. II. v. 62) diede l'aggiunto di *purpurea* persino alla neve:

Brachia purpurea candidiora nive.

numero delle tinture che date eransi al panno, e quindi nomavasi, per esempio, διβαφη, quella che stata era due volte tinta. Il *nero* sino dai tempi di Omero era riservato pel lutto, e perciò nel XXIV. dell' Iliade leggiamo, che Tetide per la morte di Patroclo vestissi di un nerissimo ammanto (1).

Dagli abbigliamenti convien ora passare ai convivj ed ai giuochi. L'uso di prendere in un giorno due volte il cibo, cioè della refezione al mattino e della cena alla sera, erasi generalmente conservato. Parchissima era però la refezione del mattino, sì che Platone maravigliavasi degli abitanti della Sicilia e dell'Italia, perchè al mattino banchettassero come alla sera, mal-costumati reputandosi coloro che in un giorno più d'una volta avessero sino alla sazietà mangiato. La cena od il banchetto vespertino facevasi con tutte quelle cerimonie, delle quali parlato abbiamo nelle costumanze dei tempi eroici, e stimavasi tuttavia come il più dolce fomite dell'amicizia, l'unione de' congiunti la più soave, l'intertenimento il più giocondo. Non ammettevansi perciò che le persone più care, e davasi l'ingiurioso nome di *mosca* a chiunque importuno e non invitato apparir osasse ad una cena (2). All'an-

Convivj

Cicerone ancora (IV. *Accad.* c. 33) distingue chiaramente il mare *purpureo*, dal mare *ceruleo*: *Mare illud, quod nunc Favonio nascente purpureum videtur, modo caeruleum videbatur, mane flavum*, la quale distinzione non avrebbe luogo, se *purpureo* e *ceruleo* non rappresentassero che una stessa idea. L'Heyne poi commentando quel verso delle *Georgiche* di Virgilio:

In mare purpureum violentior effluit amnis,

così scrive: *Sane purpureus non semper ad colorem refertur; verum etiam ad splendorem ac nitorem purpurae, ut adeo sit pro fulgens, nitens: ut lumen purpureum, nix purpurea.*

(1) Dion. Halic. *A. R.* Lib. VIII. cap. 39. Ovid. *Metam.* Lib. VI. v. 288. Secondo Plutarco (*Quaest. Rom.*) sotto gl'Imperatori Romani le donne cominciarono a vestirsi di bianco in occasione di lutto.

(2) I Greci ed i Romani davano il nome di *mosca* a chiunque voleva a viva forza introdursi nella casa o negli affari altrui. Plauto (*Poenul. Act. III. sc. III.*) chiama *hospitium sine muscis*, una casa scevera di tali ospiti importuni. Anche gli Egizj, secondo Horapollo, rappresentavano sotto l'immagine d'una mosca l'uomo nojoso ed impudente.

Uso di coricarsi a tavola

tico costume di cenare sedendo sottentrato era quello di sdrajarsi su' letti; costume venuto alla Grecia dall'oriente, e fattosi generale, da che pur generale diventato era l'uso de' bagni dai quali passavasi al letto ed alla cena. Tali letti non erano differenti da quelli, su cui solevasi dormire, se non forse nella minore altezza. Ma ignota è l'epoca in cui ebbe principio tale costumanza. Diodoro Siculo ne parla come d'un uso comune, descrivendo il banchetto che Clistene dato avea ai giovani che alla mano della figlia sua agognavano; ciò che accadde verso l'anno 548 innanzi l'era Volgare. Certo è che i Greci a' tempi d'Aristotile giacevano sdrajati su' letti nelle pubbliche cene, siccome questo medesimo filosofo attesta nel VII. de' suoi *libri politici*, e tale costume era tuttavia in vigore a' tempi di Costantino (1). I letti non erano generalmente che tre (dal qual numero venne il nome di *triclinio* alla stanza destinata pe' banchetti) e contener poteano dai tre sino ai cinque convitati (2). Plutarco parlando della frugalità di Cleomene dice che la quotidiana cena di questo Re potea chiamarsi veramente laconica; perciocchè non vi erano che tre letti, ed avendo ad accogliere ambasciadori o forestieri vi si aggiugnevano due altri letti, ed allora la sua tavola diveniva più splendida. Le donne non eranò sempre ammesse a banchettare cogli uomini; e quando pur lo erano non sempre coricavansi ne' letti, ma o stavano assise all'estremità di quello su cui giaceva il marito, o sedevano sopra seggiole a spalliera (3). Elleno generalmente non coricavansi che ne' banchetti in onor di Bacco, o nelle cene più voluttuose. L'uso però di coricarsi a tavola non era nè meno per gli uomini sì generale, che fare non si potesse altramente o sedendo o stando in piedi; ciò che di fatto facevasi nelle calamità pubbliche e dalle persone del basso popolo. La mensa era di forma quadrata (4): e tale sembra che pur fosse l'antica forma de' piatti. All'intorno delle mense ponevansi i letti con tappeti e con guanciali. I convitati vi si coricavano, tenendo la superior parte del corpo sul sinistro cubito inclinata, e la posteriore stesa tutt'al lungo o lievemente piegata, col capo alquanto

Letti e loro forme

Mense

(1) Veggasi Mercuriale, *de Arte gymnastica*, pag. 63 e segg. dove molte cose si riferiscono intorno alle cene degli antichi.

(2) *Graeci quini stipati in lectulis*, Cic. *in Pison.*

(3) Erod. Lib. V. § 18. Tournefort, *Voy. du Levant.* Tom. II. pag. 3.

(4) Ercol. *Pitt.* Tom IV. pag. 266 N. (4).

sollevato, e col dorso talvolta dagli origlieri sostenuto. Che se varj convitati trovavansi sul medesimo letto coricati, il primo al capo di esso giaceva sporgendo i piedi lungo il dorso del secondo; questi teneva la testa all'umbilico del primo, essendone diviso con un sottil cuscino, e così il terzo e gli altri (1). L'abito de' convitati essere dovea bianco, reputandosi questo il colore dell'ilarità e del tripudio.

Fiori, erbe, corone

Ne' banchetti grandissimo era l'uso dell'erbe odorifere e dei fiori che all'intorno del corpo e sul petto ponevansi, talchè in mancanza di fiori naturali o di erbe verdeggianti supplivasi colle secche ed artificiali. Di fiori spargevansi pure i pavimenti e la mensa. Le tempia si cignevano d'alloro, ch'era reputato uno specifico contra i fumi ed il bollor del vino (2). Nè meno grande, di quello che lo fosse nei tempi eroici, era l'uso de' profumi e degli unguenti, che spandevansi anche sul suolo e sulle pareti del triclinio e venivano altresì nel vino infusi. Le cene generalmente in tre parti o portate consistevano. Nella prima, detta πρόπομα, imbandivansi gli erbaggi, fra' quali in Atene i cavoli ottenevano il primo luogo, le ostriche, le uova molli o da bersi, ed una vivanda liquida, composta di vino e di mele. Nella seconda, chiamata δεῖπνον, ch'era la cena propriamente detta, portavansi i cibi più solidi e più sostanziosi, consistenti in polli, in salvaggine, in pesci ec.: in varie guise conditi. Nella terza, detta generalmente τράπεζα, secondo Ateneo, porgevansi le paste, i confetti e le frutta d'ogni genere; e questa essere solea splendidissima, sontuosa ed il più delle volte da' musici e ballerini rallegrata (3).

Profumi, unguenti

Triclinio

Nella Tavola 144 è rappresentato un triclinio, composizione del già lodato signor Alessandro Sanquirico. Esso è illuminato con lampane e con candelabri. Ateneo narra che nel triclinio di Carano vedeansi varie statue di Amorini, di Diane, di Pani, di Mercurj e di altre Deità che nelle mani teneano delle lampane accese (4). Ne' bassi-

(1) Pott. *Archael. Graeca*, Lib. IV. cap. 20.

(2) Senof., *de Cyri expeditione*, Lib. IV. cap. 5. Plutar. *Sympos. etc.* Intorno ai fiori convivali ed alle erbe coronarie, oltre Ateneo XV. 4?, si consultino il Pascale, il Madero e lo Stukio.

(3) Poll. Lib. VII. cap. 12. Athen. Lib. IV. cap. 4 e 8. Le mense diceansi τράπεζαι, perchè aveano ordinariamente quattro piedi ed erano quadrate. Omero non ne distingue d'alcun' altra forma.

(4) Athen. Lib. IV. cap. 2 Ercol. *Pitt.* Tom IV. pag. 48 N (3)

rilievi ed in altri monumenti rappresentanti triclinj si veggono sui cornicioni o sulle pareti presso alle mense, fanciulli con canestri, da cui sembra che versar vogliano erbette e fiori, o con frondi nell'una mano, quasi ad uso di ventagli (1). Esso inoltre è di tende adorno, essendo che con tende, con tappeti e con arazzi apparavansi appunto i triclinj, forse per alludere ai banchetti che in campagna a cielo scoperto celebrarsi soleano in onore di Bacco (2), e con tende chiudevansi pure le interne porte delle camere. L'una delle figure tien sollevato un bicchiero a forma di corno. Le corna di fatto servirono anticamente ad uso di bicchieri. *Si vuole* (dice Ateneo XI. 7), *che gli antichi bevessero un tempo nelle corna dei buoi. Si conferma ciò da quello, che anche oggidì il mischiarsi l'acqua col vino dicesi* κεράσαι, *ed il bicchiero chiamasi* κρατήρ.... *dal costume di porsi nel corno ciò che si bee.* La forma del corno si è col progredire del lusso conservata ne' bicchieri d'oro, d'argento, ed anche in quei di vetro. Tali bicchieri erano talvolta costrutti in guisa che il vino dalla parte inferiore e più sottile scorrere potesse nella bocca, senza che vi si accostasse il labbro; ed il tracannare in tal modo una tazza di vino ad un sol fiato, stimavasi prodezza (3). È da notarsi il fregio che ha sulla fronte la donna assisa all'uno de' lati, simile in qualche maniera a quel ciuffetto di penne chiamato volgarmente *sultanino*, e di cui vedeasi fregiata una Venere nel giardino del palazzo Farnese. Tali ornamenti componevansi anche di pietre preziose, ed erano distintivi di donne d'alto legnaggio. Veggasi uno di sì fatti fregi nel *num.* 19 della Tavola 136.

Bicchieri

Giuochi

Varj giuochi erano in uso presso gli antichi. E primieramente quello dei *dadi*, inventato dai Lidj, secondo Erodoto, per sollazzarsi in una crudelissima carestia, che loro non permetteva di prendere cibo che una sola volta in due giorni (4). In secondo luogo, il giuoco delle *dame* e degli *scacchi*, che al dire di Filostrato fu insieme a quello dei dadi da Palamede inventato per intertenere i Greci nel lungo assedio di Troja. Terzo, il giuoco degli *astragali*, od *aliossi*, od *ossicini*, che reputavasi a Venere sacro. Ciascun

(1) Jaconius, *de Triclinio*, *append. Ursini*, pag. 243. Pignor. *de Servis*, pag. 157.
(2) Plut. *Symp.* IV. 5. Diod. IV. 4 ed altri.
(3) V. Ercol. *Pitt.* Tom. I. Tav. XIV.
(4) *Histor.* Lib. I. 94.

ossicino (e gli ossicini erano generalmente cinque) avea sei facce, ma su due esso non poteasi reggere, e perciò contavansi solo quattro cadute, delle quali taluna aveasi per vantaggiosa, tal altra per contraria. Sulle facce degli astragali incidevansi talvolta i nomi, o le immagini delle primarie Deità: l'astragalo che nel giuocare presentato avesse il nome o la figura di Venere, era di vittoria apportatore (1). Quarto, il *pentalita*, che ci viene minutamente descritto da Polluce (IX. 126). *Il pentalita* (dice egli) *così si giuocava. Cinque pietruzze o calcoli, o aliossi dalla palma della mano si lanciavano in su, per modo che rivoltando tosto la mano, venissero a riceversi nel dorso della medesima* (2). Quinto, il *troclo*, che vedesi in varj monumenti, e che consisteva in un cerchio di metallo talvolta di sonagli guarnito, che facevasi girare con una picciola verga (3). Sesto, il giuoco della *palla*, rammentato anche da Omero nel libro VIII. dell'Odissea. Oltre questi erano in uso altri giuochi proprj specialmente delle fanciulle. Tali erano fra gli altri il giuoco delle *conchette*, delle *chiocciole* e di altri testacei di simil genere (4).

Suppellettili ed arnesi

In queste ricerche noi rammentato abbiamo più volte e i vasi, e le tavolette, e i libri, e i letti, e le sedie, ed i varj altri arnesi, di cui facevano uso i Greci. Ora crediam bene di dare una brevissima descrizione almeno de' più importanti di tali arnesi riscontrandoli colle figure. E cominciando dai vasi, noi trattato già abbiamo delle varie loro specie e forme nell'articolo sulla *Scultura*, ed abbiam ivi dimostrato l'altissimo pregio in cui tenevansi i vasi d'argilla, ed il grande uso che di essi facevasi nelle cose pubbliche e sacre, non meno che nelle dimestiche e private. Nel *num.* 12 della Tavola 138 è rappresentato uno de' più bei vasi della

Vasi

(1) Chiamavasi dai Greci *astragalo* l'ossicino tolto dal calcagno degli agnelli o di altri piccioli animali. Intorno al giuoco degli *astragali* si sono scritti interi trattati cominciando da Eustazio, ma esso non fu giammai bastevolmente definito.

(2) Veggasi questo giuoco nella Tav. I. Tom. I. delle *Pitt.* Ercol., se pure non è ivi rappresentato quello degli *astragali*.

(3) V. Winkelmann, *Monum. antic.* fig. 194, pag. 257.

(4) Casaub. *ad Athen.* VII. 9. Le fanciulle Greche sollazzavansi ancora colle oche e con simili altri uccelli. Pausania (IX. 39) ce ne offre un esempio nel fatto dell'oca di Ercina e di Proserpina.

collezione Hamiltoniana. Nella Tavola 142 il vaso *num.* 1 d'antichissima forma appartiene al Cavaliere J. P. Anderdon: i vasi *num.* 2, 3, 4, 5 e 6 sono tratti dal museo Britannico. Alla collezione Hamiltoniana appartengono i vasi *num.* 7 ed al museo Britannico l'elegante patera *num.* 8. Tutti questi vasi vennero pur riferiti con vago e diligente disegno da Enrico Moses (1). Nella Tavola 138 la sedia pieghevole, *diphroa*, e le due sedie a spalliera, *clismoa*, *num.* 14 e 15 sono tratte dalla collezione Hamiltoniana: l'una è coperta di una pelle, l'altra d'una specie di materasso. I due troni *num.* 22 e 23 sono tratti dalle pitture d'Ercolano: vi è aggiunto lo sgabello, *threnys*, su cui posare i piedi, ed il bacile *deinos*, in cui lavarli. Dalla pregiabilissima opera di Tomaso Hope è preso il dovizioso trono *num.* 1 della Tavola 143. I troni marmorei *num.* 7 e 8 della Tavola 141 sono tratti dal grandioso viaggio di Choiseul, ma si risentono già dell'epoca dei Romani. Nella stessa Tavola le immagini coricate sotto i *num.* 1 e 2 rappresentano due Greci della Siria, Elabelo e la sua sposa. Questo monumento fu comunicato al Willemin dal celebre Cassas. In esso sono da considerarsi le maniche larghe e lunghe di Elabelo, la ricchezza degli abbigliamenti della donna, i cuscini ed i letti vagamente ricamati (2).

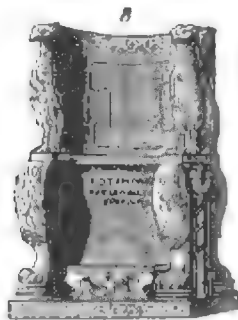
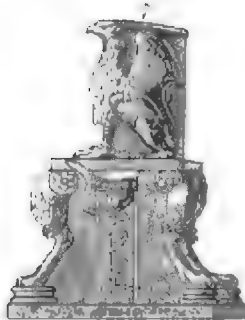
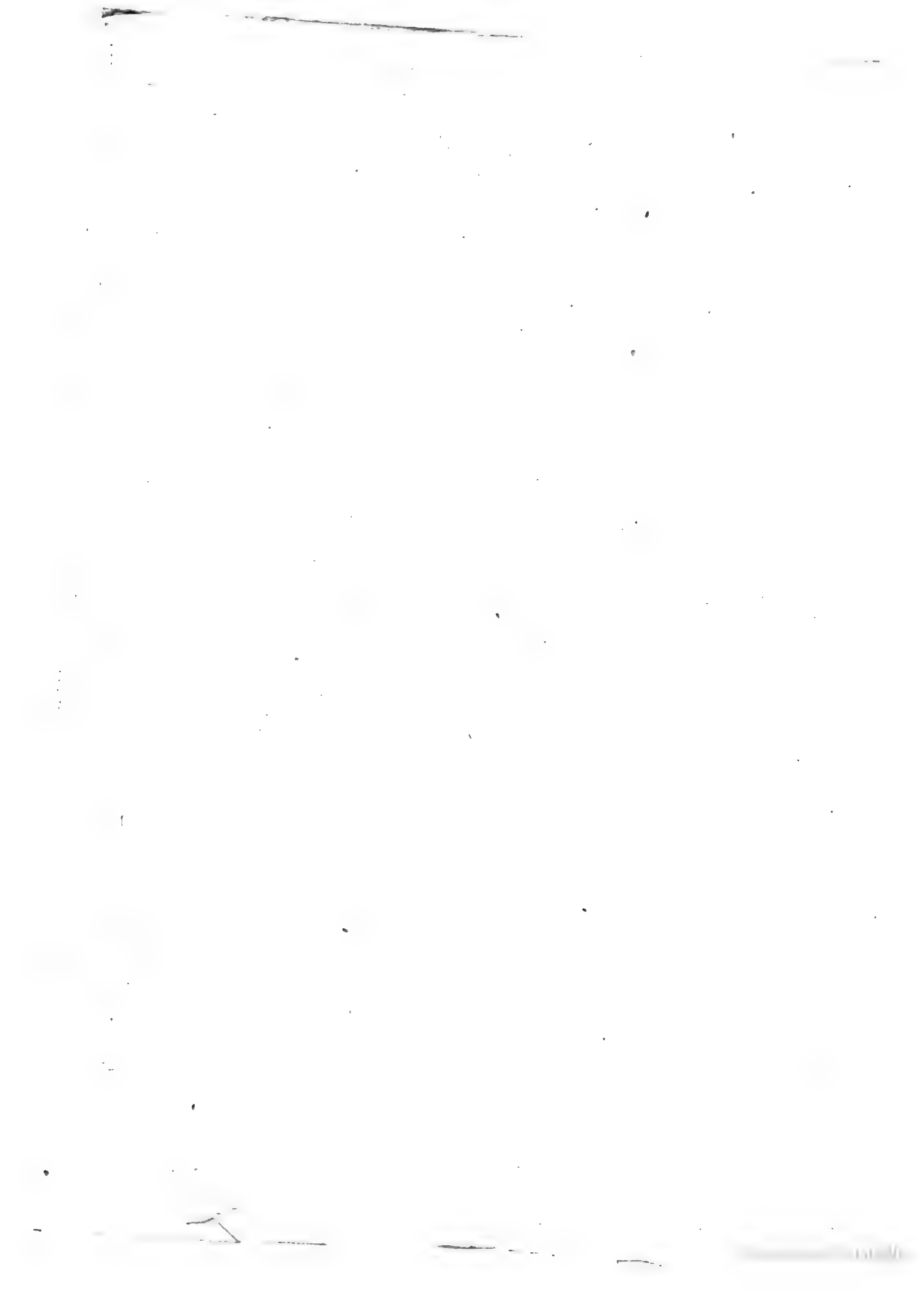
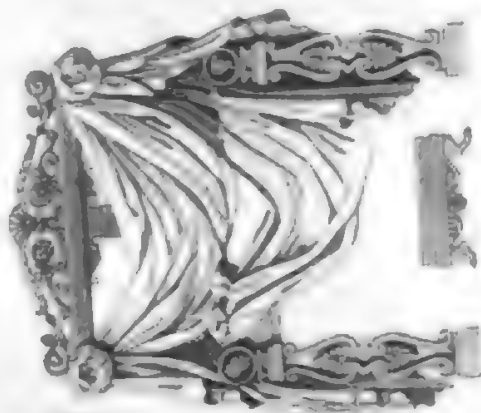
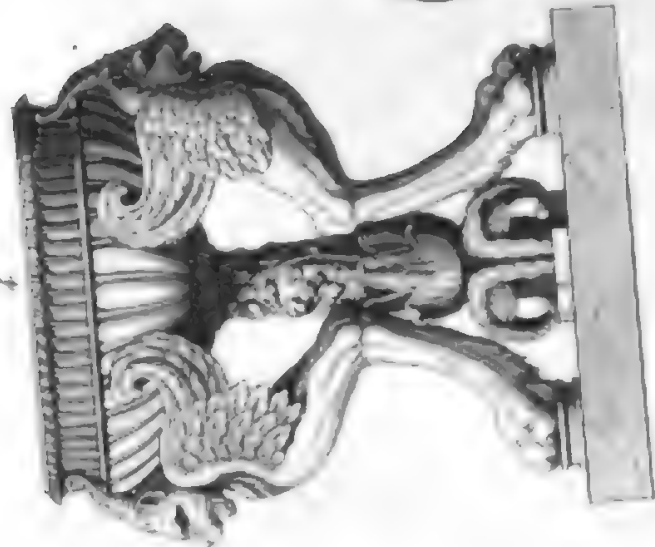
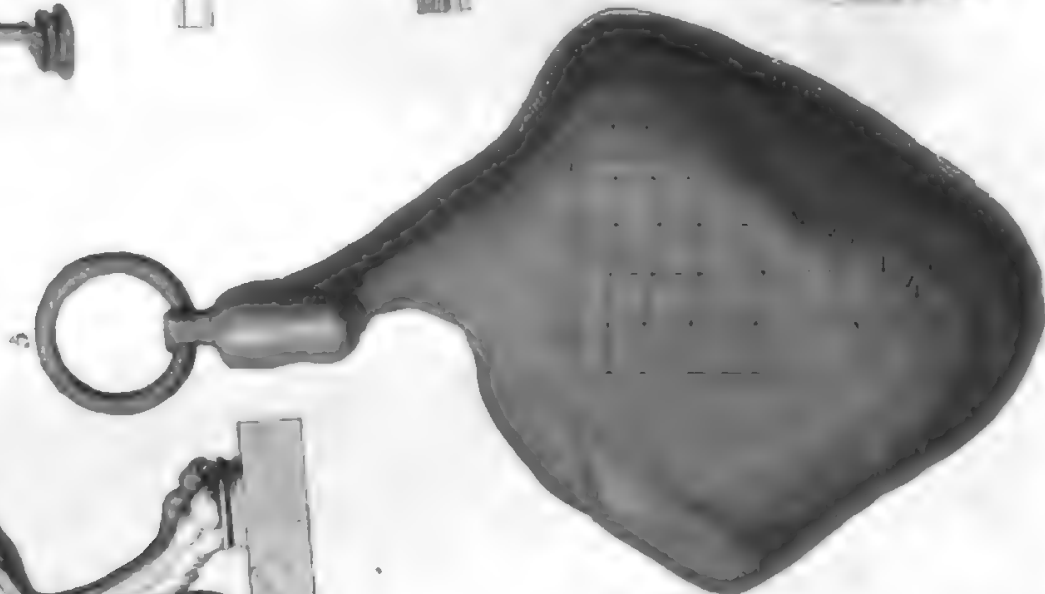
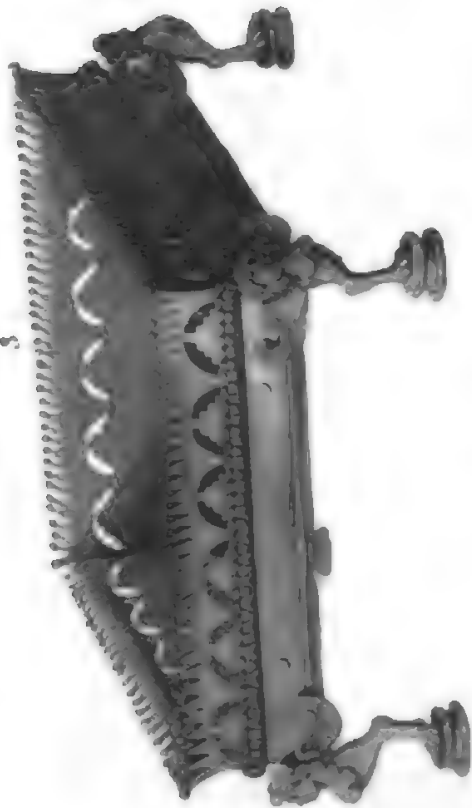
Sedie — *Troni* — *Letti, cuscini*

Nella Tavola 138 sotto il *num.* 16 sono varie tavolette per iscrivere. Esse generalmente erano d'avorio, con uno strato od intonaco di cera, su cui tracciavansi i caratteri con ponzoni o stiletti, de' quali può vedersi la forma sotto il *num.* 17. Tali tavolette aveano nel mezzo una specie di bottone, ond'impedire che l'una sull'altra s'incollasse, allorchè volevansi piegare e ridurre in libri. Le figure sotto i *numeri* 18 rappresentano calamai, penne o cannuccle, e rotoli, o volumi di papiro. I volumi erano scritti per colonne dall'alto al basso, e rotolavansi su due tubi collocati alle estremità del papiro. Le colonne ne' codici d'Ercolano hanno per lo più quaranta righe e quattro dita di larghezza: tra le colonne è lo spazio d'un dito; e ciascuna di esse è riquadrata con una linea rossa. Al volume scorgesi sovente aggiunta una picciola piastra con numeri, e talvolta si distingue ancora l'estremità di un nastro: ciò

Tavolette per iscrivere — *Calamai, penne ec. e volumi ec.*

(1) *A collection of antique vases, Altars, Paterae etc. London, Taylor*

(2) Willem. Tom. I. Pl. XXV.

3
4
5
6
2
1
I. Ranieri inc.

probabilmente serviva e per registrare i volumi nella biblioteca, e per trarli più agevolmente dal bossolo, in cui tenevansi riposti. Di tal bossolo o scatola può vedersi la figura sotto il *num.* 19. È da notarsi che ne' bassi-rilievi e nelle pitture degli antichi non si vede che appena un indizio di scaffali od armadj costrutti nel muro. Tutti questi oggetti sono ricavati dalle pitture d'Ercolano. Dalle stesse pitture sono tratti i *numeri* 20 e 21 rappresentanti *ariballi*, cioè borse o sacchi.

Cucchiai

Nella Tavola 141 *num.* 5 è rappresentato un cucchiale tratto dal museo Ercolanese. Non sembra che le forchette fossero nemmeno a quest'epoca di un uso generale. I cucchiai degli antichi erano dei nostri assai più profondi, perciocchè non servivano che per ispargere le salse sulle pietanze. All'anzidetto museo appartengono anche gli arnesi di metallo, *num.* 6. Essi consistono in un anello di forma schiacciata, in un fascio di forbitoi o strofinaccioli ad uso de' bagni, infilati in tale anello, ed in una picciola patera della specie di quelle che servivano a versar l'acqua sul corpo dopo ch'era stato unto coi profumi estratti dal vaso, che vedesi pure sospeso con catenelle al medesimo anello. Nella Tavola 142 *num.* 12 e 13 sono due torcie o portafiaccole, tratte l'una dalle pitture d'Ercolano, l'altra dalla seconda collezione d'Hamilton. I *numeri* 11 e 17 rappresentano canestri di frutti, presi parimente dalle pitture d'Ercolano. I canestri *num.* 10 e 11 si trovano nelle pitture dei vasi della prima collezione d'Hamilton. Sotto i *numeri* 14 e 16 sono rappresentati alcuni vasi di vetro con frutti (1). Sotto i *numeri* 15 e 18 trovansi

Arnesi ad uso dei bagni

Torcie

Canestri ec.

(1) Abbiamo veduto più sopra, che gli antichi in mancanza di fiori veri servivansi di artificiali. Ciò essi facevano ancora coi frutti e con mille altri oggetti ad ornamento delle mense e delle camere. « Gli antichi (dice Boettiger) avevano tante picciole cose in cera, e ne usavano con sì felice successo, che senz'altra prova la sola analogia basterebbe per farci congetturare che non erano loro ignoti i fiori ed i frutti in cera. Eravi una classe di artefici detti κορόπλαθοι, *facitori di bambole*. Questi gareggiavano cogli statuarj e coi fonditori in bronzo, imitandone in cera le più belle figure. È probabile che il loro ingegno s'esercitasse ancora su gli oggetti della natura, che in cera poteansi imitare con grande somiglianza ». Molte occasioni presentavansi di fatto, nelle quali far uso di frutti artificiali. Tali erano le feste di Adone che si celebravano verso la fine dell'inverno, e nelle quali si esponevano nelle case vasi di fiori e canestri di frutti d'ogni specie.

una borsa ed un vaso con soprascritta (1): sotto il *num.* 19 è riportata una salvietta adorna di frangie. Tutti questi numeri sono tratti da diverse pitture del museo Ercolanese. Nella Tavola 142 il bicchiero *num.* 20 e la tazza *num.* 21, sono tolti dalla prima collezione Hamiltoniana, dalla quale sono pur tratti i bicchieri *num.* 22 e 23. Il loro bellissimo stile ci manifesta la squisitezza ed il gusto dei Greci anche ne' piccioli oggetti. Nella Tavola 143 *num.* 2 è un bellissimo tripode marmoreo appartenente già al museo Napoleone. La magnifica tazza *num.* 3 della stessa Tavola è tratta dalle opere del Piranesi. Sotto il *num.* 4 è un braciere di bronzo, scoperto nell' Istria e pubblicato dal celebre Carletti, e poscia anche da Willemin: fu creduto un *pulvinare*, ossia uno di que' letti su cui ponevansi le statue degl' Iddii, ma dalla sua forma perfettamente uguale a quella de' bracieri trovati negli scavi d' Ercolano e di Pompeja ed in nulla somigliante ai *pulvinari* di bronzo colà pure scoperti, e più ancora dai carboni, di cui era tuttavia ripieno, viene bastevolmente caratterizzato per un braciere. Curiosissimo ed unico nel suo genere è il monumento di bronzo *num.* 5 appartenente al museo d' Ercolano. Esso è un orologio *portatile* e *verticale*, che colla più grande semplicità ci offre una compiuta notizia del supposto movimento del sole per l' eclittica in tutti i mesi notati co' loro nomi: ha la figura d' un presciutto, di cui gli antichi facevano grand' uso nelle seconde mense; la coda stessa del presciutto gli serve di gnomone (2). Finalmente nel *num.* 6 è riferita una grandiosa mensa di marmo che fu pubblicata da Willemin, e che trovavasi inedita nell' anzidetto museo.

Tazze ec.

Bracieri

Orologi

Mense

Somma corruzione dei costumi ai tempi di Teocrito

Le costumanze dei tempi storici e specialmente dei secoli più gloriosi della Grecia ci dimostrano chiaramente che se dall' una

(1) Forse un vaso da unguento. Intorno alle diverse forme e materie de' vasi *unguentarj* veggasi lo Spanemio, *Callim. Hist. in Pall.* v. 13.

(2) Intorno a questo monumento, per ogni rispetto singolarissimo, si consulti la *Prefazione* al Tomo III. delle pitture d' Ercolano. I nomi de' mesi sono in Latino, e quindi taluno potrebbe forse tacciarci d' aver riferito un monumento non Greco. Ma i Romani non ebbero l' uso degli orologi che assai tardi, e l' appresero dai Siciliani. È cosa dunque assai probabile che quest' orologio, comechè portante i mesi in Latino, sia se non un lavoro Greco almeno un' imitazione di quelli che facevansi nella Grecia. Tutti gli eruditi poi convengono nell' affermare l' uso degli orologi mobili presso gli antichi.

parte erasi progredito nei comodi della vita ed in ogni genere di lusso, moltissimo dall'altra erasi perduto dell'antica virtù, e di quell'energia che grandi ed invitte conserva le anime. Ma il lusso e con esso la depravazione de'costumi non mai trionfarono sì scandalosamente, quanto sotto l'impero di Teodosio il Grande e di Arcadio suo figliuolo. Noi ne abbiamo le più convincenti prove nelle opere di S. Giovanni Crisostomo, che con tanta eloquenza tuonava contra i vizj de'suoi tempi. Egli ci fa sapere che allora i grandi signori andando per la città erano preceduti da un banditore magnificamente vestito, che annunziava il loro arrivo, da una truppa di littori che colle verghe rompevano la folla, e da non picciolo numero di clienti e di parassiti. Essi portavano il *balteo*, specie di cintura o di ciarpa in oro, distintivo di singolarissimo onore. Ma l'eloquenza del santo è sovente contra le femmine rivolta. « Oltre i « pendenti degli orecchi (dice egli) hanno altri giojelli per ornare « l'estremità delle gote. Il liscio ed il belletto regnano sulle ciglia « e sul viso tutto. Le loro tuniche sono intrecciate di fili d'oro; « d'oro sono i loro monili; e lamine d'oro portano al di sopra delle « mani. . . . I loro calzari sono neri, lucenti e terminano in punta. « Elleno appajono su carri tratti da muli bianchi, che hanno freni « aurati, e sono accompagnate da grande corredo di eunuchi e di « ancelle. Il loro fasto oltrepassa ogni confine ». I giovani più distinti per nobiltà o per ricchezze andavano sulle pubbliche piazze superbamente vestiti, e con numeroso seguito di servi e di altre persone in magnifico apparato. Essi facevansi specialmente distinguere per le scarpe ricamate in seta e d'oro risplendenti, e pei braccialetti parimente d'oro. Quel Padre Santo in particolar modo declama contra i teatri, da'quali stata era sbandita ogni sorta di pudore e di decenza. Egli parla di giovani che ivi rigettando in dietro l'elegante capellatura, cogli sguardi, cogli abiti e co'gesti affettavano i costumi e l'aspetto d'una vaga donzella; di vecchi, che al contrario si facevano radere la testa, onde in un coi capelli spogliarsi d'ogni pudore, che si allacciavano la cintura, che le loro guancie sporgevano ond'essere schiaffeggiati, e che pronti erano e a dire e a fare qualunque cosa più abbominanda. Ma noi temeremmo di offendere il buon costume dei nostri leggitori, se tutte riferir volessimo le oscenità e laidezze, che nei teatri commettevansi. Basterà dunque l'accennare che talvolta le dame stesse apparivano ne'teatri totalmente nude, e ch'essendosi

a que' tempi introdotte ne' teatri le piscine, le dame affatto nude gloriavansi di nuotare e sollazzarsi in esse al cospetto d'innumerabili spettatori (1).

Costume allegorico.

Che intendasi per costume allegorico

Per costume allegorico noi intendiamo non quello soltanto, con cui i Greci accompagnar solevano la rappresentazione degli esseri incorporei, astratti e fantastici; ma quello ancora, onde apparivano abbigliati o travestiti gli attori nel teatro. Imperocchè la favola di un dramma non altro contiene che un'azione dell'umana vita, in qualunque stato venga questa riguardata; e la maschera presso gli antichi era spesse volte un segno quasi di convenzione, ond'esprimere i volti degli eroi, od i caratteri delle virtù, dei vizj, e degli esseri o verj o capricciosi che introdurre volevansi sulla scena. Sotto il velo della favola, sotto la finzione drammatica stava dunque nascosta un'umana azione, se non vera, almeno probabile e tale che ogni spettatore applicar potesse altrui od anche a se medesimo quel detto: *Cangiato il nome, di te appunto la favola parla.* In due parti sarà perciò divisa quest'appendice. Nella prima parleremo del costume proprio degli oggetti incorporei, astratti e fantastici; nella seconda, del costume proprio degli attori sulla scena. Alla prima appartengono le allegorie propriamente dette, e prese nel loro più ampio senso di cose o d'idee col mezzo d'immagini o di segni sensibili rappresentate. Queste furono dalla natura stessa insegnate all'uomo, e formarono quel primo linguaggio atto ad esprimere le idee più di quello che lo siano i segni arbitrarj posteriormente inventati; linguaggio che, accoppiando l'essenza stessa delle cose, ci presenta di esse un'immagine sensibile e vera; linguaggio, il cui impero sull'immaginazione non mai venne scemando nè pure dappoichè l'arte dello scrivere ebbe fatti i suoi più grandi progressi. E di fatto nelle medaglie e ne' pubblici edificj le iscrizioni in ca-

Allegorie

(1) *Les modes et les usages du siècle de Theodose le grand et d'Arcadius son fils etc par le R. P. Dom Bernard de Montfaucon. Hist de l'Acad. des inscript etc. Tom. XIII.*

ratteri volgari o di convenzione ci dilettano assai meno che le figure allegoriche sovr'essi scolpite. Noi ci allegriamo all'aspetto d'una Najade, che stassi soavemente sopra un fonte assisa e che l'urna sua inclinando versa le più limpide acque; ma freddissimi ci rimaniamo nel leggere una semplice epigrafe, comechè opera di elegantissima penna. Nè i poeti appajono tanto dal divin furore animati, quanto allorchè si appropriano il linguaggio allegorico, il primiero linguaggio dell'uomo. Ma in questa parte noi toccheremo quelle cose soltanto, che al *costume*, cioè allo scopo nostro più strettamente si riferiscono, rimettendo alle opere di Winkelmann, di Addison, di Sulzer e di Junker que' leggitori, che bramosi fossero di vedere più ampiamente trattato ciò che all'allegoria degli antichi appartiene. Meno ampia sarà la seconda parte, ma della prima non meno importante. In essa però ci ristrigneremo soltanto ad alcuni più importanti oggetti, de' quali abbiamo sicure immagini nei monumenti.

Sapienza e scopo degli antichi nell'uso delle allegorie

« I più antichi sapienti della Grecia (dice Winkelmann) ad imitazione degli Egizj, sotto un linguaggio figurato nascosero la scienza che simile alla Pallade d'Omero si avviluppava nella nebbia onde rendersi vie più rispettabile (1) ». Imperocchè essi coprivano le loro idee sotto una specie d'enimmi e la poesia stessa, al dire di Platone, appariva enimmatica. Di tal genere era il Giove da Orfeo immaginato in una effigie che ambidue i sessi riuniva, ond'indicare la rappresentazione del genitore degli esseri tutti (2). Nè le idee soltanto o le più sublimi nozioni, ma le vicende ancora de' popoli e della natura furono ascosi sotto sì fatti enimmi, di cui è ora malagevole cosa il penetrare il senso. Prova ne sono le favole delle Arpie, di Proteo, della Sfinge Tebana, e tante altre, intorno al cui senso vanno tuttora i critici disputando. Nè la Greca saggezza, da che cominciò a dimesticarsi coi popoli, tutto depose il velo dell'allegoria; ma solo permise che

(1) *Essai sur l'Allegorie*, *Paris*, Jansen, an. VII., pag. 32. Casaub. *in Strab.* pag. 25. A. ed *Par.*

(2) Il poeta Pamfo, quasi contemporaneo d'Orfeo, rappresentò il padre degli Dii inviluppato nel letame di cavallo, probabilmente per indicare, secondo Winkelmann, che la Divinità è presente in ogni luogo, e persino nelle più abbiette materie; ma più probabilmente per denotare la forza di tutte le cose generatrici, che a Giove viene attribuita. V. Greg. Nazianz. *in Julian. Orat.* 3.

sotto di esso più agevolmente si ravvisassero i più alti suoi misterj. Omero di un tal velo, divenuto omai trasparente si servì per esporre utilissime e sublimi dottrine. L'Iliade era destinata all'istruzione dei Re e dei moderatori de' popoli. L'Odissea è la guida dell'uomo nella vita dimestica e nelle vicende della fortuna. Egli trasformò in immagini sensibili le passioni stesse dipignendone le forme, rappresentandone la bellezza, la deformità, gli effetti: diede a' suoi pensieri un corpo, cui animò coi più ridenti colori. Ad imitazione dei poeti, anche gli antichi filosofi velarono con immagini le lor dottrine, quelle specialmente che senza grave pericolo manifestare non si poteano; e forse da ciò ebbero origine le misteriose cerimonie, delle quali parlato abbiamo altrove (1).

Allegorie nelle arti del disegno

A tale sistema doveano pure conformarsi gli artefici, ai quali l'allegoria offeriva anzi un vastissimo campo, d'onde trarre peregrine invenzioni e nuovi concepimenti. Pausania parla di un simulacro di Giove che un terzo occhio avea nel mezzo della fronte, ond'indicare che quest'Iddio colla sua vista comprendeva il cielo, la terra ed il mare. Le più antiche statue di Giove nell'isola di Creta, secondo Plutarco, non aveano le orecchie, volendosi con tale mancanza alludere all'impero di quest'Iddio su tutto l'universo, o forse ancora all'onniscienza, che a lui rendeva inutile l'organo dell'udito. Orfeo legislatore del culto dei Greci, anzi che poeta, finse

Deità coi due sessi

Giove d'ambidue i sessi, ond'allegoricamente esprimere la condiscendenza e facilità, con cui il padre degli Dii e degli uomini amava d'intertenersi co' mortali senza veruna distinzione di sesso; e tale era pur l'idea che gli antichi aveano di tutte le Deità, nominandole perciò coll'attributo di Ἀρσενοθηλεῖς, *d'ambidue i sessi* (2). Ad in-

(1) Ciò che da Neuton fu detto *attrazione* chiamavasi dagli antichi filosofi *amore* ed *odio*, che secondo la loro dottrina erano i principj, onde venivano mossi gli elementi. Plutarco afferma che l'accusa fatta da Cleanto discepolo di Zenone ad Aristarco di Samo, di non aver renduti a Vesta i dovuti onori e di averne turbato il riposo, non altro significava se non il nuovo sistema, con cui Cleanto tolta avea la Terra dal centro dell'universo per farla girare intorno del sole. Winkelmann, loc. cit. pag. 55.

(2) Euseb. *Praepar. Evang.* Lib. III. pag. 61. Nella Tavola 54 *Religione ec.* noi abbiamo riferita un' Iride, in cui sono appunto indicati i due sessi. In una medaglia d'argento d'Antioco III. veggonsi tracciati i due sessi in una figura d'Apolline seduto. I capelli del Nume sono annodati sull'apice della testa; ordinaria acconciatura delle vergini giovinette, con cui annunziavasi ch'elleno non erano ancor maritate.

dicare poi gli Dii come esseri alla umana natura infinitamente superiori, servivansi di attributi presi dagli animali irragionevoli, o dalle cose anche materiali. Quindi è che non a Giove soltanto, ma ancora a Giunone, a Nettuno, ad Apolline, a Marte, a Bacco, a Cibele, e generalmente alle Deità maggiori davasi come attributo il fulmine per indicare la sovrana loro possanza sui mortali; e quindi è che a tutti gli Dii si attribuivano pur le ali, ond'esprimere la loro velocità nell'operare, e sottrarle al bisogno di trasferirsi da un luogo all'altro camminando (1). Amore era rappresentato cogli attributi di tutti gli Dii, ond'esprimere l'universale di lui impero. Questo potentissimo fanciullo vedesi talvolta effigiato con un mazzo di chiavi nell'una mano; perchè, al dire d'Euripide, era a lui affidata la custodia del talamo di Venere, e fors'ancora per essere egli l'arbitro de' cuori sì divini che umani. Per le stesse ragioni la testa del leone sullo scudo di Agamennone nel famoso cofano di Cipselo ad Elide significava il terrore: la Giustizia in atto di condurre un uomo armato sulla tomba di Polinice era un'allusione alla giusta causa di quest'eroe contra il fratello usurpatore (2). Il simulacro dell'uomo colla testa di bue era la più bella e la più chiara immagine dell'Agricoltura. Tale fu pur l'origine delle figure rappresentanti le scienze, le arti, le provincie, le città, i fiumi; intorno alle quali crediam bene di rimettere i nostri leggitori alle opere di Numismatica (3). Da tutte le quali cose si desume

Attributi degli Dii

Attributi delle scienze e delle arti

(1) V. Winkelmann, *Monum. inediti*, cap. 1 e 2.

(2) Simili emblemi vedevansi pure sugli elmi e sulle corazze, e divennero poi gli *stemmi* o *scudi gentilizj* delle famiglie. La parola *arma*, *arme*, avea anticamente quasi il medesimo senso, giusta i commentatori di Virgilio a quel luogo del III. della Eneide:

..... *Cristaque comantes Arma Neoptolemi.*

E quindi è che da noi gli stemmi diconsi tuttora *arme*.

(3) Negli antichi monumenti il simbolo caratteristico degli artefici è una berretta di forma quasi conica, rivolta al dinanzi alla foggia della berretta Frigia. Così è effigiato Vulcano sopra un'urna cineraria nel Campidoglio, e Dedalo in un basso-rilievo del palazzo Spada. Vulcano era nondimeno dagli antichi rappresentato anche col cappello ovale.

Winkelmann nella già citata opera sull'allegoria propone a' moderni artefici, quasi per un saggio, varj emblemi, di cui eglino far po-

chiaramente l'importanza di ben conoscere l'allegorie che sono espresse nei monumenti, all'interpretazione delle quali giovano anche i frammenti ed i più minuti accessorj. Ed in ciò fatto avrebbe progressi certamente più grandi l'archeologia, se, già sono omai tre secoli, que' primi che si posero a frugare nelle rovine di Roma, avessero avuto maggior cura delle opere mutilate, la più gran parte delle quali venne sciaguratamente convertita in calce; sventura cui andarono soggette anche alcune grandi composizioni, sebbene non ancora dal tempo offese, molte delle quali trovansi annoverate da Pirro Ligorio ne' suoi manoscritti sussistenti nella Biblioteca Vaticana.

Nelle ricerche, ossia nel *Saggio sulla scultura* noi, parlando dell'espressione nelle opere di disegno, abbiam osservato quanto solleciti fossero i Greci, perchè le arti ingenue non venissero con indegni, deformi e ributtanti oggetti prostituite o deturpate; e soggiunto abbiamo che i loro artefici conformandosi sempre alla bellezza, che è la suprema legge del disegno, si astenevano dal rappresentare quelle passioni, che esprimere non si possono se non con orrende contrazioni del viso, o con attitudini del corpo sì violente che tutte smarrire ne fanno le linee, onde la bellezza in uno stato di riposo suol essere circoscritta. Ivi ancora ragionando intorno al famoso gruppo del Laocoonte abbiamo tracciati i limiti dell'espressione tra la poesia e le arti del disegno; a quella lecito essendo il rappresentare all'orecchio ed alla mente cose per se stesse orrende, le quali rappresentate da questa all'occhio collo scalpello o coi colori raccapricciar farebbero ogni anima bella e ben educata. Tale dottrina venne dai Greci generalmente seguita anche nell'uso delle

Limiti prescritti all'allegoria

trebbero uso ad imitazione degli antichi. Secondo quest' autore, i pesci, perchè privi di favella e d'udito, potrebbero servire di simbolo pei *sordi* e *muti*. Un guerriero in abito rosso ed in atto di danzare armato rappresenterebbe il popolo di Sparta, che recavasi alla guerra danzando. Un Ateniese sarebbe indicato da una cicala d'oro collocata ne' suoi capelli al di sopra della fronte. La cicogna sarebbe il simbolo d'un gran viaggiatore, perchè era fama che questi augelli vivessero vaganti, e Strabone afferma che anticamente anche i popoli erranti furon detti *Pelasgi*, cioè *cicogne*. La pittura potrebb' essere rappresentata sotto l'immagine della *poesia muta*, cioè della poesia, la cui bocca fosse coperta con una benda, o meglio ancora coll'immagine di bellissima donna, sul cui petto fosse un medaglione rappresentante le tre Grazie, ed una giovane e bella maschera sul capo, ond' indicare che il suo principale scopo è l'imitazione.

allegorie. E di fatto negli antichi monumenti non trovasi giammai veruna immagine de' vizj; perchè le opere dell'arte essere voleano soltanto alla virtù consagrate; ma più ancora perchè il supremo grado del vizio è totalmente opposto allo scopo dell'arte, di cui era inviolabile precetto che nelle rappresentazioni non si esponessero che immagini nobili, sublimi, e tali che nelle forme loro portassero sempre l'impronta del bello ideale. Ne' poeti incontrasi talvolta l'immagine di qualche vizio e sovente espressa coi colori i più vivaci. Tale è quella che Ovidio ci lasciò dell'*Invidia*, a cui

> *Pallor in ore sedet; macies in corpore toto:*
> *Nusquam recta acies: livent rubigine dentes*
> *Pectora felle virent: lingua est suffusa veneno.*

Ma questa medesima immagine non potrebbe esprimersi colla dipintura, fuorchè a grave detrimento della convenevolezza, cioè del fine, che fu all'arte stessa prescritto. Che se pure gli antichi artefici o per proprio capriccio o per volere altrui posero mano talvolta alla rappresentazione di qualche vizio, seppero far sì che la pittura non oltrepassasse i limiti della convenevolezza, nè agli occhi del popolo presentasse immagini meno che decenti. Così operato avea Apelle nel suo famoso quadro della *Calunnia*, di cui abbiamo un'elegante descrizione in Luciano, e che al grande Raffaello somministrò l'idea e le norme per una composizione sopra un simile soggetto.

Le allegorie non mai prese da oggetti orrendi, o schifosi ecc.

Gli artefici della Grecia per le stesse ragioni astenevansi dal prendere le allegorie da oggetti orrendi, schifosi, troppo tristi, o tali che in qualunque siasi guisa al decoro si opponessero; vaghi, come dicemmo altrove, di fare alle Grazie un sacrificio d'ogni lor opera, e quasi d'ogni lor attitudine o movimento. Imperocchè lo spirito rifugge da tutto ciò che lo affatica od annoja od addolora; nella stessa guisa che l'occhio abborre i colori ardenti o troppo vivaci e dolcemente si sofferma in una bella verzura. Il furore della guerra, che nel I. dell'Eneide ci si presenta sulle crudeli armi sedente, e che avvinto da ben cento catene di bronzo *fremit horridus ore cruento*, quando venisse in una tavola espresso ci farebbe tosto rimovere inorriditi gli occhi, come avverrebbe all'aspetto d'un uomo maniaco o furibondo: la Discordia da Petronio poeticamente descritta coi capelli

scarmigliati, colla bocca spumante, cogli occhi lividi, digrignando i denti, e dalla lingua soffiando infetto veleno, apparirebbe impropria ed indecente nelle arti del disegno, quanto le Gorgoni d'Eschilo, il Plutone del Tasso ed i Demonj di Milton: « verità (dice Winkelmann) di cui è facile il convincerci considerando l'effetto che sì fatte immagini produrrebbero sulla scena (1). Ottimo precetto è quindi per la convenevolezza e pel decoro nell'arti del disegno quello che ci viene dalla favola stessa additato: Marsia il quale trova non essere il flauto uno stromento a Pallade conveniente, rendendole gonfio e deforme il viso, c'insegna che nell'arti è d'uopo schivare tutto ciò che offendere potrebbe la bella natura.

Come rappresentata la morte

Dall'anzidetta suprema legge del bello ripetersi dee la ragione, per la quale gli artefici della Grecia non mai rappresentavano la morte sotto la forma d'uno scheletro, seguendo eglino anche in ciò l'idea d'Omero, cioè effigiandola come un Genio od un Dio gemello del Sonno (2). Questi due esseri allegorici di fatto vedevansi insieme espressi sul famoso cofano di Cipselo (uno de' più antichi tra' monumenti, de' quali sia giunta sino a noi la memoria, ed altrove da noi rammentato) ch'era di cedro, e conservavasi ad Elide nel tempio di Giunone. Ivi erano dessi scolpiti sotto l'immagine di due fanciulli che riposavano tra le braccia della Notte lor madre, ambidue colle gambe incrocicchiate, e con questa sola differenza, che l'uno era bianco e l'altro nero, l'uno dormiva, l'altro stava

(1) *Essai sur l'Alleg.* pag. 83. « Ciò potrebbe (così soggiugne questo dottissimo scrittore) servir d'avviso ai pittori ed agli statuarj moderni, che fanno uso di tutto il loro ingegno per rappresentare nel modo più orrendo l'*Eresia* a' pie' delle figure e delle statue dei Santi. . . . . Non si renderebbe forse la medesima idea col rappresentare l'*Eresia* sotto l'immagine di bella donna, che si prostra a terra per nascondere la sua vergogna, o che sta con cert'amarezza meditando i mezzi onde sottrarsi alla sua umiliazione? » Passa quindi lo stesso scrittore a censurare il Cavalier Bernini, perchè nella *Verità* da lui rappresentata tutta nuda in una statua, che vedesi alla villa Mattei, abbia sotto la sinistra mammella fatta un'incisione, da cui essa rimove coll'una mano le carni, quasi volendo con quest'apertura lasciare che si legga ciò che nel suo cuore avviene: espressione che offende l'occhio degli spettatori, e che perciò dee condannarsi come contraria al decoro.

(2) Pausan. *Eliac.* cap. XVIII. pag. 442 *edit. Kuh.* Veggasi anche Quatremère, *Le Jupiter. Olymp. etc.*

soltanto in atteggiamento di voler dormire (1). In simile guisa, cioè sotto l'effigie di un Genio, vedesi la morte rappresentata anche ne' monumenti che furono sino a noi trasmessi. Nella pietra incisa *num.* 1 della Tavola 145, un Genio alato tiene nell'una mano un'urna ceneraria, mentre coll'altra sta in atto di scuotere una face quasi per estinguerla. Egli nel tempo medesimo getta uno sguardo di tristezza ad una farfalla che va strisciando sul terreno. Le sue gambe sono in attitudine o di chi sta camminando, o di chi vuol dietro di se qualche cosa vigorosamente gettare. Questo Genio rappresenta appunto la morte, che nell'atto d'accostarsi è intenta ad estinguere la face collo scuoterla (2). In altri monumenti questo medesimo Genio sta appoggiato alla face già estinta, e coll'ordinario suo atteggiamento, cioè colle gambe incrocicchiate, atteggiamento di doglia e di tristezza. L'urna ceneraria, la farfalla e la corona sono dunque gli attributi, onde la morte distinguesi dal sonno, il cui aggiunto caratteristico suol essere il corno (3). La morte sotto la forma d'uno scheletro non mai si presentò nè pure alla fantasia de' poeti sì Greci che Latini, comecchè nelle opere loro trovisi essa dipinta colle più spaventevoli forme; pallida, lurida, coi denti avidi, colle unghie insanguinate, intorno volante colle nere ali, e seco colle mani strascinando le città soggiogate (4). Euripide la introdusse bensì anche sul teatro, ma sotto l'effigie di una donna da nero ammanto coperta, e col pugnale nell'una mano, onde recidere il fatal capello, e agli Dii d'Averno consagrarlo, o fors'ancora con ali nere, siccome avvisarono alcuni tra' commentatori. Che se dall'uso di tale immagine si astennero i poeti, ai quali era pur lecito il servirsene per quella maggiore licenza che loro fu sempre accordata nelle rappresentazioni anche di

(1) *Iliad.* XVI. 682.

(2) Questa pietra è riferita dallo Stefanonio, *Schemate* VIII., pag. 123, e dal *Lessing* nella sua erudita Dissertazione *De la manière de représenter la Mort chez les anciens*, la quale trovasi stampata anche nel Tomo II. dell'opera intitolata *Conservatoire des Sciences et des Arts. Paris*, Deterville etc.

(3) *Et Nox, et cornu fugiebat Somnus inani.*
Somnum cum cornu novimus pingi. Lutatius apud Barthium ad Thebaid. VI. v. 27. *Nam sic a pictoribus simulatur, ut liquidum somnium ex cornu super dormientes videatur effundere.* (Servius ad Aeneid VI. v. 233).

(4) Horat. *Satir.* Lib. II. *Satir.* I. v. 58. Seneca, *Her. Fur.* Statius, *Theb.* I. v. 633 *et* VIII. v. 380.

cose orrende od atroci, siccome noi ancora dimostrato abbiamo nei già citati luoghi intorno ai limiti dell'espressione tra la poesia e le arti del disegno; molto più astenersene doveano gli statuarj ed i pittori, parlando eglino non alla mente, ma all'occhio, il più dilicato dei sensi che negli uomini gentili rifugge da tutto ciò che gli si presenta sotto forme disgustose, orride e ributtanti. E qual più orrenda immagine può mai esporsi al nostr'occhio quanto quella di uno scheletro, che ci risveglia la schifosa e tristissima idea di corruzione, di putredine, di ossa livide e spolpate; idea spaventevole dello stato, a cui ogni uman corpo viene dalla morte miseramente ridotto? Quale più lusinghiero simbolo al contrario, quale forma più amabile, quanto l'immagine del sonno, della tranquillità, del riposo, di un Dio insomma, che alle anime virtuose reca il desiato fine d'ogni cordoglio, d'ogni affanno (1)? Noi ci lusinghiamo

(1) Nell'affermare che i Greci non mai rappresentata aveano la morte sotto l'immagine di uno scheletro, noi non intendiamo d'asserire che ne' monumenti non mai trovisi effigiato scheletro veruno. Varj anzi se ne trovano ne' musei. Il Gori, *Inscript. antiq.* Part. I. pag. 455 riferisce una pietra in cui tre se ne veggono scolpiti. Che cosa significano dunque gli scheletri negli antichi monumenti? « Questi scheletri (così risponde Lessing nella già citata Dissertazione) non altro sono che *Larve*; non perchè *Larva* non significhi altra cosa che uno scheletro, ma perchè gli antichi con tal nome intendevano una certa classe d'anime umane da' lor corpi separate. Ecco la pneumatologia degli antichi: dopo gli Dii, essi credeano ad un infinito numero di spiriti creati, detti *Demoni*; associavano a tali esseri le anime degli uomini defunti, cui comprendevano sotto il nome generale di *Lemuri*, e di cui esserci necessariamente doveano due classi: quella delle anime dei buoni, e quella delle anime de' malvagi. Le anime buone divennero gli Dii penati sotto il nome di *Lari*. Le altre per castigo de' loro delitti erravano sulla terra spaventando i malvagi, e recando un vano terrore anche ai buoni: queste chiamavansi *Larve*. Nel dubbio, che un'anima appartenesse alla prima od alla seconda classe, facevasi uso del vocabolo *Mani*. Ora io sostengo che sì fatte *Larve*, cioè le anime degli uomini malvagi, erano rappresentate sotto le forme di scheletri . . . . . . Seneca dice (*Epist* XXIV.) *Nemo tam puer est ut cerberum timeat, et tenebras, et Larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium.* Sarebbe mai possibile di esprimere uno scheletro più positivamente che colle parole *nudis ossibus cohaerens*? Qual prova potrebbe bramarsi più convincente per dimostrare che gli antichi hanno rappresentati i loro fantasmi sotto la forma di scheletro »?

Quest'autore fassi quindi a confermare la sua asserzione colla plu-

d'avere bastevolmente dimostrato che gli artefici della Grecia ben guardavansi dal prendere le allegorie da oggetti che alla suprema legge del bello non fossero conformi.

ralità degli scheletri, che talvolta trovansi in un solo e medesimo monumento; e parlando dell'anzidetta pietra incisa, la cui rappresentazione fu dal Gori chiamata, *il trionfo della Morte sulla Morte*, ed in cui sono tre scheletri, l'uno de' quali con una biga tirata da due feroci animali passa sopra un altro steso sul suolo, e ad un tempo minaccia di rovesciar pure il terzo che sta dinanzi al carro, dimostra non essere questo monumento che una parodia o caricatura di un altro in marmo riferito dallo stesso Gori, in cui invece degli scheletri, scorgonsi tre Genj nella medesima azione Egli è poi d'avviso che tali Genj che veggonsi in varie attitudini ed in diversi esercizj sui sepolcri, sulle urne e sui sarcofagi, non siano che allegorie delle anime dei defunti, le quali si occupano de' medesimi esercizj o trattenimenti, che la loro delizia formarono in questa vita, secondo la Teologia degli antichi chiaramente espressa anche da Virgilio nel VI. dell' Eneide, dove tra' gradevoli esercizj delle anime de' trapassati si trova ancora la corsa dei carri. Che se le *Larve*, cioè le anime de' malvagi, si sono alla fantasia degli antichi presentate sotto la figura d'uno scheletro, era cosa ben naturale di dar il nome di *Larva* a qualunque scheletro, quand' anche non fosse stato che un semplice lavoro dell' arte, senza veruna determinata applicazione.

Sappiamo in oltre che chiamavansi *Larve* gli scheletri che specialmente dai Romani ne' grandi banchetti mettevansi sulla tavola ond' invogliare i convitati a darsi più sollecitamente ai piaceri della vita, giusta ciò che Petronio in un convivio fa dire a Trimalcione alla vista di una sì fatta immagine:

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

Winkelmann nei *Monumenti antichi*, N.° 188 riferisce due scheletri o figure spolpate, le quali erano forse della specie di quelle destinate ad animare i convitati all' allegria ed al godimento, in considerazione della velocità degli anni e della morte. Gli scheletri che talvolta incontransi ne' monumenti non sono dunque che *Larve*, ivi collocate per caricatura, opere non mai di valenti artefici. La morte non veniva dagli antichi rappresentata ne' monumenti delle arti belle, o ne' lavori destinati ad immortalare la memoria dei defunti, se non sotto l'immagine di un Genio. Chiuderemo perciò colle parole di Lessing « La Sagra Scrittura stessa fa menzione dell' angelo della Morte; e quale sarà mai l'artefice che ami di rappresentare uno scheletro anzi che un angelo »?

Costume scenico

Di maggiore licenza fecero uso i Greci nel costume scenico, trattandosi forse di avvenimenti passeggieri, i quali produrre non poteano che una momentanea impressione sull'animo degli spettatori. Ma tale licenza ancora col perfezionarsi del teatro venne in giusti limiti circoscritta. Nei grossolani giuochi delle vendemmie i danzatori per antichissimo uso imbrattarsi soleano il volto o colla feccia del vin rosso, o col minio. Da ciò ne venne che un tempo tutti gli attori drammatici furono detti indistintamente τρυγῳδοί, cioè *cantori di mosto*, appunto perchè di mosto imbrattavansi il viso (1). Cotale costume fu per lungo tempo conservato nella commedia, anche dappoichè questa stata era alle norme del decoro sottoposta. In essa gli attori pingevansi il viso non di rosso soltanto, ma di verde e di nero ancora; ciò che gli Scoliasti ci dimostrano commentando il verso 519 dei *Cavalieri* d'Aristofane (2). Dall'uso di tignersi il volto a quello di mascherarlo non era grande il passaggio: sembra non di meno che non molto antico fosse nella Grecia l'origine delle maschere. Tespi che vivea verso l'anno 535 innanzi l'era Cristiana, e che pel primo tolse la tragedia all'oscenità ed all'indecenza, imbrattava tuttavia il viso de'suoi attori colla feccia del vino. Eschilo, che probabilmente veduto avea i drammi di Tespi, sarebbe stato, secondo Orazio, l'inventore delle maschere; ma Aristotile posteriore ad Eschilo di un secolo circa, e che perfettamente conosceva la storia del teatro, ben alieno dall'attribuirgli un tal onore, a chiarissime note nella sua poetica afferma che a'suoi tempi ignoravasi tuttavia l'inventore delle maschere. Da quest'incertezza ci giova il conchiudere col signor Caylus, che l'uso delle maschere erasi presso i Greci, al pari di molti altri usi, insensibilmente

Origine delle maschere

(1) Plin *Hist.* Lib XXXIII. cap. 7 Hesych. Tom II c. 1428, 24.

(2) I Greci erano soliti annerirsi il volto colla fuliggine, allorchè rendersi volevano formidabili e spaventosi. Callimaco nell'inno a Diana, v. 69, dice che Mercurio *si serviva della fuliggine o della cenere annerita dal fuoco*, allorchè far volea il Μορμώ, il *fantasma* o lo *spauracchio* nel soggiorno dei figli dell'Olimpo. Luciano ci avverte che nelle feste saturnali l'imbrattarsi di fuliggine era uno de'più giocondi sollazzi. Secondo Polluce, l'uso d'imbrattarsi il viso col mosto, diede origine ad un giuoco detto τρυγοδίφησις, che consisteva nel cercare qualche oggetto in un vaso pieno di mosto tuffandovi il muso. Nelle orgie trieteriche le Baccanti s'imbiancavano il volto con una specie di gesso, ψιμυθίῳ γύψῳ, di cui parla più volte Nonno nelle *Dionisiache*.

introdotto, e ch'esso era forse lor pervenuto non dagli Egizj, i quali non mai conobbero il teatro, ma dagli Etruschi, con cui la Grecia già trovavasi in commercio, e presso de'quali era da tempo antichissimo in uso un genere di commedie satiriche e licenziose dette *Atellane*, da Atella città dell'Etruria (1).

Eumenidi, come rappresentate da Eschilo

Che che siasi però dell'inventore, Eschilo fu certamente il primo che coll'uso delle maschere ottenesse sulla scena un effetto terribile e spaventoso. Questo poeta pe'suoi concorsi nelle gare drammatiche non compose che *tetralogie*, cioè quattro azioni sul medesimo soggetto, in guisa che l'una all'altra succedesse, e tutt'insieme una sola composizione formassero. Aristofane cita di fatto la tetralogia d'Eschilo sotto il nome d'*Orestiaa*. Di tale tetralogia era al certo una parte la tragedia ch'è sino a noi pervenuta col titolo di *Coefore*. Essa dovea immediatamente precedere la terza delle azioni, ossia la tragedia nota sotto il nome di *Eumenidi*. Oreste verso la fine delle *Coefore* s'accorge d'essere inseguito dalle Furie, *nere Gorgoni da innumerabili serpenti circondate e stillanti sangue dagli occhi*. Elleno però non sono che a lui solo visibili. In tal guisa il poeta ha preparato gli spettatori all'apparizione di mostri orrendi e non mai veduti. L'immaginazione dei Greci già per se stessa ardente dovea a simile annuncio tutta infiammarsi. Il poeta in guisa ancor più tremenda scuote e dispone i loro animi al principio dell'azione che alle *Coefore* immediatamente succede, cioè nelle *Eumenidi*, facendo sì che la Pizia descriva con colori ancor più neri que'mostri d'Averno dissimili dalle Arpie che vedevansi dipinte nel tempio di Delfo, ma somiglianti alle Gorgoni: *senz'ali e negri ed abbominandi in tutto, soffianti aliti schifosi dalle nari, e dagli occhi nefando veleno stillanti; con vesti quali indossar non lice nè presso i simulacri degli Dii, nè presso le magioni de'mortali*. Quale non dovette poi essere lo spavento degli Ateniesi allorchè non molto dopo il ragionar della Pizia videro un coro di ben cinquanta di quelle Dee infernali ed orrende (2)? Un'antica tradizione riferisce, che il popolo d'Atene ad onta del suo amore per la pompa

(1) Caylus, *Recueil d'Antiquités etc.* Tom. I. pag. 148.

(2) Il popolo d'Atene avea sì gran timore delle Furie, che non osava chiamarle col loro vero nome. Esso per antifrasi le nomava l'*Eumenidi*, cioè le *Venerabili*.

scenica e per quegli spettacoli, che atti sono a scuotere violentemente i sensi, trovò di un troppo terribile effetto quest' invenzione di Eschilo, e per legge circoscrisse soltanto a quindici i personaggi del coro (1).

Le Furie come rappresentate dai successori di Eschilo

I poeti successori di Eschilo andarono ancor più oltre nella rappresentazione delle Furie, aggiugnendo loro le faci, le ali, i flagelli, i serpenti sul capo e nelle mani, loro indossando vesti di sangue, ed insomma facendone una caricatura; dal qual difetto non andò scevero nè meno Euripide nel suo *Ercole furioso* (2). Ma ne' successivi tempi, quando la sola bellezza formò il canone o la suprema legge dell' arti d' imitazione, le Furie ancora si uniformarono al general costume che tutto rigettava ciò che all' occhio presentarsi potea sotto forme orribili od indecenti. Che se pure ai poeti fu tuttavia permesso l'allontanarsi da sì fatta legge, e se continuò anche ne' teatri per qualche tempo una tal quale licenza, questa non ebbe più luogo nelle opere di disegno: ciò che a Lessing dir fece che gli antichi artefici non mai alcuna loro opera difformarono coll' espressione del furore e della disperazione, e che perciò egli è pronto ad affermare, ch' essi non hanno giammai rappresentata una Furia, cioè alcuna di queste tremende Dive colla maschera e co' vestimenti, ond' erano sul teatro apparse a' tempi di Eschilo e de' suoi imitatori. « Il poeta (soggiugne Boettiger) può servirsi bensì di forme laide per produrre il terrore; ed Eschilo

Dagli artefici sottoposte alle norme del decoro

(1) L' amore degli Ateniesi pel maraviglioso indusse Eschilo ad introdurre sul teatro un gran numero di macchine e di decorazioni. Gli antichi comici coll' apparenza di voler travestire di ridicolo le gigantesche composizioni dei tragici, andavano insensibilmente accomodandosi ai medesimi difetti, ond' adulare l' amor degli Ateniesi per sì fatti spettacoli. Di simile natura sono le *Nubi*, le *Rane* e le *Vespe* di Aristofane. Dee però notarsi che il solo antico biografo d' Eschilo, parlando della suddetta legge, aggiugne essere stato all' apparizione delle Furie lo spavento degli Ateniesi sì grande che alcuni fanciulli caddero morti e diverse femmine abortirono. Ma questa tradizione non ha alcun fondamento storico, ed anzi dee come falsa rigettarsi; essendo che presso gli antichi Ateniesi era vietato alle donne l' intervenire agli spettacoli del teatro. Essa dee probabilmente la sua origine ad un' iperbole comica, ed a quelle esagerazioni o favole, di cui ripiene sono le storie Greche e Romane. V. Boettiger, *Les Furies d'après le poetes et les artistes anciens. Paris*, 1802, pag. 5.

(2) V. Barnes, *ad Euripid. Herc. Fur.* v. 882.

nelle sue *Eumenidi* ha fatto grand' uso di questa libertà anche sulla scena. Essendo che nella poesia le parti succedonsi, e non mai insieme sussistono come ne' monumenti dell' arte; così l' effetto disgustoso quasi del tutto in essa svanisce. Sebbene deformissima e spaventosa fosse la maschera delle Gorgoni nell' *Eumenidi* di Eschilo, pure l' aspetto delle Furie non riuscì forse ributtante che nella scena in cui l' ombra di Clitennestra le trova addormentate; giacchè in tutte le altre scene gli spettatori le vedeano sempre in azione, ed in un azione che andava sviluppandosi rapidamente, ed il cui interesse cresceva, in guisa ch' eglino di leggieri obbliar potessero, ciò che la loro immagine avea d' orrendo . . . . Non così avviene nelle opere degli artefici: nelle quali il disgusto e la laidezza stanno, per così dire, immobili e fisse. Gli artefici pertanto, a' quali sino dalla più remota antichità fu gradevole subietto l' Oreste dalle *Eumenidi* agitato, non hanno impresse nelle Furie che quel carattere di severità di cui era d' uopo per distinguere le Dee *venerande*. In simile guisa a poco a poco la testa delle Gorgoni cangiossi nel perfetto ideale d' una severa beltà femminile. L' idea di cacciatrici, che già trovavasi nelle Furie d' Eschilo, diede luogo a trasformare insensibilmente tali mostri in bellissime ninfe abbigliate quasi alla foggia delle leggiadre agilissime seguaci di Diana. Ma la rappresentazione per se stessa nulla ebbe a perdere della sua antica forza. Imperocchè in tutti i monumenti è sempre l' Oreste per cagion delle Furie agitato od inquieto: egli col suo spavento tutta ci fa conoscere la forza terribile di queste Deità vendicatrici, la cui tranquilla possanza non più allo spettatore inspira il disgustoso sentimento di odio e di orrore, ma quello bensì di una profonda venerazione (1). Tali di fatto ci si presentano sempre le Furie nei monumenti; e tali appunto ci appajono nella scena dell' *Oreste agitato*, da noi riferita nella Tavola 117 dell' articolo sulle *Danze*, e tratta da una delle più pregiabili pitture de' vasi Hamiltoniani. Ivi le *Eumenidi* sono rappresentate con volti severi sì, ma belli; hanno i serpi al crine e le faci nelle mani: ivi il terrore nasce non dall' immanità delle forme, ma dalla sola azione delle Dive vendicatrici, e dall' effetto che scorgesi vivamente espresso nell' atteggiamento d' Oreste, e nella sua faccia tutta dallo spavento compresa (2).

(1) Boettig. *ibid.* pag. 60 e seg.
(2) Veggasi l' articolo *Religione*, Tavola 54 *num.* 2 dove è pure

Duplice scopo delle maschere

Le maschere divennero vie più necessarie dopo i tempi di Eschilo; da che, ampliatisi i teatri al segno di contenere ben dieci mila spettatori, nè tuttavia coperti che da un semplice velame,

rappresentata una Furia sotto decenti forme, con due serpi sul capo, colla face nell'una mano, e con un serpe nell'altra, nella guisa appunto in cui veniva rappresentata anche la Discordia.

Secondo ciò che dice la Pizia al principio delle *Eumenidi* d'Eschilo, non doversi cioè chiamar *donne* quelle ch'essa vede, ma *Gorgoni*, è d'uopo conchiudere che il costume delle Furie fu da Eschilo immaginato ad imitazione di quello delle *Gorgoni*, e che perciò la testa di Medusa gli ha servito quasi di modello per la maschera delle sue Furie. Cotale testa, giusta l'antica favola delle *Gorgoni*, era da principio di una deformità spaventosa; ma a poco a poco col progredire dell'arte, da che nella sola bellezza venne riposto il principio fondamentale dell'imitazione, essa fu cangiata in guisa di presentare soltanto una beltà severa ed insieme commovente, quale appunto si scorge nei monumenti. Sulle orme di Boettiger perciò noi ancora nella Tavola 77 articolo *Religione*, abbiamo riportate tre immagini di tale testa, onde si vegga la differenza tra le due anzidette maniere. Nel *num.* 6, che è una medaglia della città di Populonia nell'Etruria vedesi l'antica ed orrenda maschera delle *Gorgoni*. L'attitudine di scherno e di minaccia, il digrignare dei denti, lo sporgere della lingua, il volto tumido e schiacciato, la capellatura informe e serpentina le danno un'aspetto orrendo. Il *num.* 7 ci offre una testa di Medusa tratta da una di quelle paste di vetro che servivano di fregio alle pareti delle stanze, come a' dì nostri servono gli specchi: è riferita da Caylus (*Recueil*, Tom. III. pl. 81) che ne aveva ricevuto l'originale da Roma. Essa non ha l'orrendo ceffo che vedesi nella medaglia, poichè effigiata in tal guisa non sarebbe stata propria ad ornare l'abitazione degli antichi Greci; ma ne ha conservato il carattere principale, cioè il viso tumido e schiacciato, e tien quasi il mezzo tra la primitiva orridezza ed il bello ideale che poi fu dato alla testa di Medusa. Tale bellezza ideale vedesi nella maschera *num* 8 tratta dalla corazza del bellissimo busto d'Adriano nel museo Capitolino. In questa più non si scorge alcuna traccia dell'antica deformità: la fisonomia appare malinconica e severa, quale cioè conveniasi ad imprimere nell'osservatore non l'orrore, ma una tal quale tristezza. Lo stile nobile e grandioso ci lascia luogo a credere che l'artefice avesse sott'occhio una maschera od un modello appartenente ai più bei tempi della Grecia.

Ciò che detto abbiamo della *Gorgone* avvenne ancora delle Furie. Le loro maschere e tutto il loro abbigliamento collo svilupparsi ed ingentilirsi del gusto nell'arti belle, andarono a poco a poco spogliandosi di quella

difficilmente potuto avrebbe la voce degli attori distendersi per sì immensi recinti senza il soccorso di qualche artifizio. Da quest'epoca la maschera detta dai Greci πρόσωπον, *persona* dai Latini, non servì soltanto ad imitare l'immagine od il carattere del personaggio che presentar voleasi sulla scena, ma ancora giovò mirabilmente ad aumentare la voce dell'attore. Le maschere erano fatte alla foggia di un grand'elmo, che tutta copriva la testa dell'attore, e che oltre i lineamenti del viso esprimeva ben anche la barba, i capelli, gli orecchi e per sino i fregi, onde le donne andar solevano adorne. La loro materia fu varia, secondo i tempi. Sembra che le prime fossero costrutte di corteccia d'alberi, od

Loro forma, materia ec.

brutale laidezza che loro impressa avea Eschilo, il padre della tragedia, ma ad un tempo il padre delle sceniche invenzioni le più spaventose. Esse nondimeno vennero sempre introdotte nelle tragedie: se non che all'antica laidezza furono sostituiti tutti quegli ornamenti o distintivi, di cui essere poteano capaci, senza che offeso ne rimanesse il decoro. Gli artefici insensibilmente giunsero al punto d'innalzarle ad una vera bellezza, non rendendole terribili che per una velata o nascosta indicazione, quasi impercettibile al primo sguardo. Su questi principj tracciate furono le due *Eumenidi* già da noi riferite nell'articolo *Religione* Tavola 78 *num.* 1 e 2 e tratte dalla più volte citata Dissertazione del signor Boettiger. La prima rappresenta una di queste Deità nella guisa, ch'esse probabilmente da Eschilo esposte furono sulla scena: fu disegnata e colorita dal signor Professore Meyer sui principj che gli furono somministrati dallo stesso signor Boettiger; non ha le ali, ma il suo stesso calzamento ci dà l'idea della sua rapidità nell'inseguire ed afferrare i malvagi. In vece dei serpenti e delle faci che le diedero i tragici posteriori, ha un lungo bastone, e si presenta nella minacciosa attitudine della *Giustizia* che sul cofano di Cipselo stava punendo l'*Ingiustizia*. Ma dopo il secolo di Pericle e di Fidia il gusto ingentilitosi rigettò ben anche dalla scena tragica sì fatte orribili figure. L'Oreste agitato dalle *Eumenidi* divenne pure un diletto argomento delle pitture de' vasi, alle quali noi andiamo debitori di tante preziose cognizioni intorno all'arte ed ai costumi nella più florida età dell'arte presso i Greci. Sulle traccie di tali pitture fu dall'anzidetto Meyer composta l'*Eumenide* *num.* 2. Essa è rappresentata con tutta la magnificenza del costume tragico, ed è scevera da ogni laidezza: i serpenti, la face, l'atteggiamento, tutta la composizione della figura la caratterizzano bastevolmente anche ad un occhio il meno esercitato. Abbiam creduto bene di dar luogo a questa digressione onde si vedesse sino a qual punto fossero i Greci del decoro e della convenevolezza osservanti.

anche di tela e di cuojo (1). Ma siccome con sì fatte materie la loro forma poteva agevolmente corrompersi; così col progredire delle arti trovossi il mezzo di comporle di creta, o di sottil legno. Esse furono inoltre fatte in guisa di dare la più gran forza alla voce degli attori; al qual uopo o ricoprivansi internamente con sottili lamine di rame o di altro corpo sonoro, od all'interno aprimento della bocca accomodavasi una specie di tromba. Ecco la ragione per cui nella maggior parte delle antiche maschere osservasi una bocca di una grandezza oltr'ogni proporzione, talmente che vedute da vicino appajono spaventose; ma osservate da lungi, e perciò quasi nella lor vera prospettiva riposte, perdevano non poco della loro difformità e non lasciavan apparire che un'espressione caratteristica e quasi naturale (2). In tal modo gli antichi anche nell'uso delle maschere eransi alla suprema legge del bello conformati, dalla qual legge non dipartivano che rade volte nella commedia onde vie meglio destar il riso, ma sempre entro certi limiti rattenendosi.

Varietà delle maschere, giusta il vario loro scopo

Le maschere erano differenti secondo il vario scopo cui venivano destinate, e perciò distinguevansi in *comiche, tragiche* e *satiriche.* Quest'ultime apparivano stranamente esagerate e grandi, dovend'elleno rappresentare lo strano e quasi ferino aspetto dei Satiri,

(1) In queste ricerche noi seguito abbiamo specialmente gli Accademici d'Ercolano, i quali nel tomo IV. delle pitture di quel celeberrimo museo parlano a lungo delle maschere, il Saintnon, *Voy. pittor. etc. de Naple etc.* Tom. II ed il Gesuita Contucci, che nel 1736 pubblicò in Roma sotto il nome di *Francesco Ficoroni* un'eruditissima opera intitolata, *le maschere sceniche, e le figure comiche d' antichi Romani.* Crediamo bene di qui ripetere che i Romani anche nel costume del teatro seguite aveano presso che fedelmente le orme dei Greci.

(2) Aulo Gellio colle seguenti parole ci dà contezza della causa per cui le maschere aumentavano la voce: *Namque caput et os cooperimento Personae tectum undique unaque tantum vocis emittendae via, pervium, quia non vaga, neque diffusa est, in unum tantum modo exitum, collectam, coactamque vocem, et magis claros sonorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere et resonare vocem facit, ob eam causam persona dicta est. Noc Act* Lib V. cap. 7.

Plinio nel lib. XXXVII. cap. 10 parla d'una pietra detta *calcophouos,* le cui lamine sottilissime disposte nell'interno della maschera non alteravano la chiarezza della voce, ma rendevanla acuta e forte *Calcophonos nigra est, sed illisa, aeris tinnitum reddit, Tragaedis, ut suadent gestanda.*

dei Fauni e dei Ciclopi, ai quali l'immaginazione de' poeti data avea forme straordinarie e stravaganti. Era d'uopo perciò l'aumentare con artificj anche la statura degli attori in ragione della maschera di cui apparivano coperti. Lo stesso dee affermarsi della maschera tragica, dovend'essa dare agli eroi non solo quella grandezza o dignità, che dalla tradizione era loro attribuita, ma ancora quell'aria di volto che al loro carattere fosse più confacente; la forza e la fierezza, per esempio, nella maschera d'Ercole, il furore in quella d'Oreste (1). Meno esagerate erano le maschere comiche, perchè il più delle volte rappresentavano persone agli spettatori notissime. Imperocchè i Greci, tra' quali la commedia era assai più libera che presso i Romani, dilettavansi di porre sulla scena e di motteggiare i loro stessi concittadini tuttora viventi; e quindi gli attori, conformandosi al gusto della nazione, coprivansi di maschera che l'effigie fedelmente ne riportasse. Aristofane nella commedia delle *Nubi* diede ad uno dei suoi attori una maschera sì fattamente a Socrate somigliante, che gli spettatori credevano di vedere sulla scena la persona stessa di quel filosofo.

Rappresentazione comica e maschere varie, tratte dai monumenti

Nelle Tavole 145 e 146, al compimento di quest'appendice noi abbiamo creduto bene di raccogliere alcune maschere, e due rappresentazioni sceniche, quali ci furono dall'antichità tramandate. La grandissima passione degli antichi per gli spettacoli teatrali ha dato origine a quella pressochè innumerabile quantità di maschere, che trovansi incise ne' cammei e nelle pietre d'ogni specie. Nè in questi monumenti veggonsi soltanto le maschere sceniche, ma talvolta gli attori stessi co' gesti o movimenti lor proprj, e colla maschera sotto la quale acquistata eransi maggiore fama. Le due pietre incise *num.* 2 e 3 della Tavola 145, sono riferite dal Ficoroni, e rappresentano due donne, l'una delle quali sta in attitudine di provare la propria parte e quasi di gestire dinanzi ad una maschera satirica; l'altra sta contemplando una maschera comica come se dovesse di essa coprirsi sulla scena: a' piè di lei è la verga ricurva,

(1) Il Saintnon, *ibid.* pag. 95 osserva opportunamente che uno dei vantaggi che gli antichi aveano nelle maschere sceniche era quello di commettere agli uomini certe parti di donna: ciò che diveniva specialmente necessario, allorquando il soggetto, o la declamazione di un personaggio da donna richiedeva grande forza di polmoni ed una voce veemente; per esempio, nelle parti di *Elettra*, di *Fedra* e di *Clitennestra*.

propria dei pastori, detta καλάβροψ dai Greci, *pedum* dai Latini, particolare attributo della commedia, perch' essa avea avuto origine dai campestri e pastorali sollazzi. Questi due piccioli monumenti e più altri non ci lasciano luogo a dubitare che le donne ancora avessero parte nelle sceniche rappresentazioni (1). Il basso-rilievo *num.* 4 appartenente al palazzo Farnese di Roma ci rappresenta una scena comica, e forse, secondo Ficoroni, la scena quinta dell'*Andrienna* di Terenzio, il *dimezzato Menandro*, nella quale *Simo*, padre di *Pamfilo*, furibondo nel vedersi sempre ingannato dal suo servo *Davo*, comanda a *Dromo*, altro servo, di legarlo e punirlo, mentre *Cremete*, altro personaggio della commedia, tenta di raffrenare la collera di *Simo*. Nè dee strana cosa sembrare che allo schiamazzo del vecchio ed alle grida del servo s'accoppii il suono della doppia tibia; giacchè nell'articolo sulla *Musica* veduto abbiamo che la declamazione degli attori era sempre dal flauto regolata. I cammei *num.* 5, 6 e 7 riferiti da Ficoroni e da Saintnon rappresentano maschere tragiche. Ma singolarissima sembrar dee la testa o maschera *num.* 8 tratta da un bronzo antico che fu scoperta a Roma nel 1727, e che viene riferita dal Ficoroni. Essa ha molta somiglianza colla maschera del *Pulcinella*, che non ha guari vedeasi anche su nostri teatri, e che forma tuttora la delizia della plebe Napoletana. E maschere simili a quelle de' buffoni o zanni della commedia Italiana incontransi sovente anche nelle pitture de' vasi antichi: esse appartenevano alle rappresentazioni satiriche e licenziose, delle quali erano sì vaghi gli Ateniesi.

Maschere dei buffoni

Altra scena comica

Il *num.* 1 della Tavola 146, rappresenta pure una scena comica tratta dal vol. IV. Tav. XXXIII. delle pitture d'Ercolano. L'uomo vi è bastevolmente caratterizzato per uno schiavo dal corto abito che non passa le ginocchia (2). Cotal abito consiste in un mantello,

(1) V. Polluc. IV. 174. Athen. II. 8, e Vossio, *Institut. poet.* II. 31. Polluce IV. 121, dà espressamente al personaggio che rappresenta nella commedia l'uomo di campagna il *bastone curvo*, ed al *ruffiano* il *bastone diritto*. V. Ercol. Tom. IV. pag. 169. N. (2). Il *bastone comico* dicevasi anche λαγωοβόλος, perchè era fatto a somiglianza delle verghe che dai cacciatori lanciavansi contra le lepri per arrestarle avviluppando con essa i loro piedi. La verga presa in tal senso sarebbe un'allegoria della commedia, che co' suoi frizzi e col ridicolo sorprende e corregge i vizj.

(2) L'abito corto era proprio dei servi nella commedia. *Servi comici amictu exiguo conteguntur, paupertatis antiquae gratia, vel quo expeditiores agant.* Donatus. *Fragm. de Trag. et Com.*

ed in una specie di corpetto che lo copre sino alla cintura (1). Costui fa colla destra quell'indecente atto di derisione che si è fino a' dì nostri perpetuato (2). La più giovane delle due donne nasconde coll'una mano parte del volto, quasi in atto di vergogna: l'altra ha in testa una specie di *cuffia rossa*; poco onesto distintivo, secondo Polluce (3). In questa e nell'antecedente scena si veggono le forme dei *socchi*, sebbene diverse sieno le opinioni intorno alla vera loro figura (4). Nella stessa Tavola, *num.* 2 è una maschera tragica, che ben si distingue all'alta e bene acconcia capellatura, ed al volto serio e dolente: è tratta essa ancora dell'anzidetta Tavola Ercolanese. Tragica è pure ed appartenente alle pitture d'Ercolano le maschere *num.* 5. Singolarissima ed unica vien detta dagli Accademici Ercolanesi la mezza maschera *num.* 3. Luciano nomina una quarta specie di maschere ch'erano proprie de' ballerini, bellissime e colla bocca chiusa. Quelle però esser doveano non dimezzate, ma intere. Que' dotti Accademici sono quindi d'avviso che la presente sia propria de' cantori, a' quali conveniva la mezza maschera che non tutto nasconde il volto, e non impedisce che la dolcezza della voce facciasi intendere senz'alterazione alcuna (5). Di fatto alla figura che porta questa maschera, vedesi unito un sonatore di cetera, quasi in atto di accompagnar il canto di quella. La maschera *num.* 4 alla corona d'edera co' suoi corimbi, a cui sta intrecciata una fascetta, ben si palesa chiaramente per *bacchica*. Il *num.* 6 rappresenta una graziosa maschera femminile; e sì questa che l'antecedente appartengono al museo Ercolanese (6).

Maschere tragiche

Mezza maschera

Maschera bacchica

Maschera femminile

(1) Il *corpetto*, chiamato *σωμάτιον*, era proprio degli istrioni, e tale è il corpetto della Musa comica nella Tavola III. Tom. II. delle pitture d'Ercolano. Polluce, IV. 119, dice che all' *esomide* de' servi soleva essere congiunto un altro picciolo abito bianco detto *ἐπίῤῥημα*.

(2) Quest'atto ingiurioso, che volgarmente dicesi far *le corna* o *le fusa torte*, era antichissimo presso i Greci, come osserva Artemidoro lib. II. cap. 11.

(3) Polluce, IV. 120, dà alle mezzane ed alle madri delle meretrici una fascetta rossa intorno alla testa.

(4) Vedi Balduino, *De Calc* cap 16.

(5) Ercol. Pitt. Tom. IV. Tav. XXXV. N. (3).

(6) Ercol. *ibid.* pag. 175 e 197.

Civili costumanze dei Greci moderni.

Falsi giudizj de' viaggiatori intorno ai costumi della Grecia moderna

Non ci ha forse nazione, le cui costumanze siano state sì stranamente travisate, quanto la Greca moderna. Alcuni viaggiatori scorrendo quel celeberrimo paese alla foggia del lampo o degli augelli passeggieri, oppure confondendo le costumanze de' varj popoli, ond'è composta la Turchia Europea, e fors'ancora a tutta la nazione applicando ciò che loro era avvenuto di osservare soltanto in alcuni individui, od in alcune classi di persone, ci hanno dipinti i Greci moderni come superstiziosi, vili, ignoranti e barbari (1).

Sentimenti di Guys

« Quanto « a me (dice Guys, e con lui vanno d'accordo Spon, Choiseul, « Hobhouse, Pouqueville, e gli altri più accreditati viaggiatori che « in questi ultimi tempi visitato hanno quel famosissimo paese) ho « trovato i Greci quali ci vengono dipinti dai loro storici e special- « mente da Tucidide; artificiosi, vani, destri, incostanti, avidi del « guadagno, amanti della novità, poco scrupolosi nei giuramenti. Ho « fra di loro veduto buoni piloti e mercatanti e viaggiatori rispet- « tabili, e mi sono eziandio incontrato in moderni Anacreonti, dei

(1) Ecco un esempio dei giudicj che talvolta si danno di un intera nazione, argomentandosi da un solo individuo. « Un opuscolo (così si esprime un Greco moderno in difesa della propria nazione) che da un anacoreta del monte *Athos* fu pubblicato contro la scienza degli Europei . . . , ha dato occasione di gridare: *Ecco ciò che i Greci scrivono! Ecco l'espressione de' loro sentimenti!* Ma si può a tali critici rispondere: Che cosa hanno mai di comune il popolo Greco e la declamazione di un anacoreta? Non debb' anzi concludersi l'opposto dall'immenso numero d'altri ecclesiastici, che hanno commendata e fra noi introdotta la filosofia, e la letteratura moderna? » *Malte-Brun*, *Nouv. Annal. des voy.* Tom. VII. pag. 75.

« Io non ho bastevolmente veduti i Greci moderni, per poter profferire un'opinione sul loro carattere. Io so che è cosa facilissima il calunniare gl' infelici. Nulla ci ha di più agevole, quanto il gridare, lungi da ogni pericolo: *Perchè non frangono essi il giogo sotto cui gemono?* Ciascun uomo seduto al proprio focolare, può avere questi alti sentimenti, e questa fiera energia . . . . . . Io penso soltanto esservi tuttora molto genio nella Grecia ». Châteaubr. *Itinér. de Paris à Jerusal.*

« quali si ripetono le canzoni. Ma questo popolo è generalmente « abbattuto sotto il giogo che l'opprime. Un Pachà nelle provincie « della Grecia rappresenta un Pretore Romano tra' i tributarj po- « poli inviato. La Grecia somministra tuttora i Principi alla Va- « lachia ed alla Moldavia; ma siccome questi vengono eletti dal « Gran Signore, così sono e innalzati e successivamente deposti « dalle medesime passioni, dalle stesse brighe e dimestiche divi- « sioni. I Turchi approfittano di tali divisioni, come altre volte ne « approfittavano i Romani. Voi senza dubbio già troverete una « grande conformità tra' Greci moderni e gli antichi; nella stessa « guisa che nelle statue mutilate ancor sussistenti si ammirano le « attitudini, i panneggiamenti, i contorni, che la bell'età dell'arte « rimembrano: ma potreste voi credere che in questa nazione tro- « vinsi tuttavia non solo de' poeti, ma de' saggi e de' filosofi ancora? « Il carattere ed i costumi di questi ultimi contrastano perfettamente « colla vanità di coloro che agli altri comandano, e che fieri della « loro reputazione ed opulenza vanno sui lor concittadini vendi- « candosi dell'umiliante bassezza, da cui sono sovente costretti a « strisciare dinanzi ad un Turco, che li vilipende. Più non deesi in « un paese di schiavi rintracciare quel popolo Re che vi signoreg- « giava ne' bei tempi della Grecia; ma gli uomini sono sempre i « medesimi, ed hanno fedelmente custodito ciò che cadere non « poteva in balìa di coloro, da cui furono soggiogati (1) ».

Carattere dei Greci moderni non differente da quello degli antichi

I Greci pertanto conservarono pressochè il loro carattere primiero, molte delle antiche foggie del vestire e quasi i costumi medesimi de' loro avi; appunto perchè riguardarono cotali antichi usanze come la sola proprietà, il solo retaggio che sia loro rimasto (2).

(1) *Voy. litter. de la Grèce*, Tom. I. *Lettr.* III. pag. 20.

(2) Veggonsi tuttora le donne di Chio impacciate per l'abbigliamento il più incomodo ed il più indecente. Esse non hanno mai abbandonato l'antico uso, nè allungate giammai le loro vesti, le quali non discendono che sino alle ginocchia (*Guys ibid.*).

Pouqueville (IV. cap. 15) racconta d'aver incontrato nella valle di *Fliasia* una banda di pastori, le cui berrette di giunchi con un fiocco sulla cima, ed attaccate al mento con cordoni svolazzanti sulle spalle, gli ricordarono l'acconciatura dei pastori dell'Arcadia e del Lazio. Essi cantavano; ed uno andava ripetendo il seguente ritornello: *Qual paese produce come il nostro mele, fichi e pane?* E le donne torcendo rapidamente

Collocati fra un popolo, cui abborrono, e che al dire d'un immaginoso scrittore non sussiste nell'Europa che *accampato* (1); tolti al libero commercio con ogni colta nazione per la gelosia e per la costituzione di questo medesimo popolo, amanti della patria sin quasi all'entusiasmo, hanno più o meno conservata, per così dire, quella fisonomia, onde i padri loro andavano un tempo sì superbi ed onde da ogni altro popolo distingueansi (2). Gli stessi Franchi ed Italiani, che in queste regioni dominarono dopo che Costantinopoli stata era dai Latini conquistata, non ebbero alcuna influenza nè sui costumi nè sugli usi dei Greci (3). Il sangue non ne fu commisto; e molto meno esserlo potea con quello de' Barbari, da' quali furono poscia soggiogati. Quindi è che nella Grecia incontransi ancora le belle donne de' famosi tempi di Pericle e di Aspasia; nella stessa guisa appunto che tuttora vi splende il medesimo sole, e lo stesso aere vi spira tuttora. « Nella Grecia (soggiugne pur Guys) un'aria pura, « un clima dolce, giorni sereni m'annunziano ad ogni istante, ch'io « sto per iscoprire la Venere di Prassitele e d'Apelle: forme le « più regolari; occhi neri, vivaci, da un natural fuoco animati;

Le donne ugualmente belle

i lor fusi rispondevano: *Figli, benedite l'onnipotente Iddio; egli ci ha donati questi tesori.* Suave rimembranza dell'antica felicità pastorale, e sicuro testimonio di quel lodevole entusiasmo, che i Greci hanno tuttora per la patria loro!

(1) Espressione del signor di Bonald citata da Châteaubr., *Itinér.* Tom. I. pag. 24.

(2) « Spon (dice Guys) cercava Delfo in mezzo a Delfo. Non ne rimangono più che le tracce; ma vi si trovano tuttora i Greci, quando vengano ben da vicino esaminati ». Montesquieu (*Espr. des Lois* Liv. XIV. ch. 4) osserva opportunamente che i popoli d'oriente hanno conservato pressochè tutte le loro antiche costumanze. « Per poco che si esamini (soggiugne Guys nella già citata lettera) ciò che vedesi nel levante, s'incontra ad ogni passo, e vi si scorge specialmente amata qualche antica usanza. Non è possibile il seguire una carovana senza risovvenirsi che le carovane dopo quella de' mercanti Ismaeliti e Madianiti, ai quali Giuseppe fu dai suoi fratelli venduto, sussistono col medesimo ordine, con un capo che le conduce e ch'esse fanno ancora tutto il commercio interno. Non si veggono i Turchi e gli Arabi viaggiare portando le loro tende; e tutto ciò che loro abbisogna, senza pur rammentare che gli antichi Patriarchi ne' più bei giorni dell'infanzia del mondo non viaggiavano altrimenti ».

(3) Hobhouse. *A Journey through Albania etc.* pag. 265.

« taglie eleganti e maestose; un abbigliamento semplice e leggiero che « lascia scorgere tutta l'avvenenza del corpo, e che non ne asconde « alcun difetto (1) ». Tali sono le Greche moderne, succinte e libere nell'interno delle lor case, avviluppate in ampie vesti con maniche strette e lunghe sino all'estremità delle dita, allorquando ne escono, o stanno ricevendo qualche straniero.

Varietà del loro carattere, secondo i diversi paesi

Nè ciò che ora affermato abbiamo dee intendersi in un senso generale; perciocchè nelle diverse popolazioni della moderna Grecia si ravvisano que' distintivi e particolari caratteri, che proprj erano delle diverse popolazioni dell'antica. Quei che abitano nell'isole o sulle spiagge del mare sono più disinvolti, che gli abitanti nell'interno del paese, al che molto contribuisce il commercio colle genti straniere. Così anticamente gli Arcadi erano della pastorizia amanti e di costumi semplici e schietti, perchè lungi dal mare dimoravano, siccome afferma lo stesso Omero nel II. dell'Iliade. Cicerone distingueva i Greci che respiravano il grosso aere di Tebe da quelli che viveano sotto il sereno e purissimo cielo d'Atene. Quei di Megara, comechè ad Atene vicini, erano sì poco pregiati, che un antico oracolo numerando i popoli della Grecia dice che i Megaresi non meritavan pure d'essere fra loro annoverati. Anche a' dì nostri i Greci di Chio, di Nicea, di Sparta e di Atene sono di carattere assai differenti. Questa varietà scorgesi particolarmente nella cultura dello spirito e nell'istruzione; al che non riflettendo alcuni viaggiatori,

Cultura dello spirito

(1) *Voy. etc.* Lettr. XXXIII. Gli Europei che abitano attualmente a Costantinopoli, e che veggono tanto a Pera, quanto a *Taropia* sul canale del mar Nero più donne Greche, di quello che se ne vedessero altre volte, attestano ch'esse generalmente superano in bellezza tutte le altre donne. Belon antico viaggiatore, il quale tra i Francesi fu forse il primo che da vicino osservasse i costumi dei Greci, dopo d'aver parlato d'un cerchio ch'essi fanno col pollice e coll'indice per dinotare gli occhi di una bella persona, così soggiugne: « Questa comparazione del cerchio è antichissima presso i Greci, e ne' loro scritti assai celebrata . . . . . . I Greci, giudici della beltà femminile, soprannomavano le donne d'eccellente bellezza con un solo vocabolo, *Platyophtalmos*, che è lo stesso come dire *largo occhio*; e ciò a motivo de' sovraccigli elevati, che danno grazia alle donne . . . . . . Se osservare si volessero le statue e le medaglie degli antichi Greci, vi si ravviserebbero gli occhi di un'eccessiva grandezza in paragone di quelli delle medaglie Latine ». *Beauté à la Grecque*, cap. 3.

e solo da qualche popolo giudicando, o fors'anche da una sola famiglia con cui per avventura sonosi più a lungo trattenuti, dato hanno a tutt'i Greci gl'ingiuriosi aggiunti di barbari, d'ignoranti. Ma la Grecia fin da' primi secoli della dominazione Ottomana non andò sprovveduta di dotti uomini, che l'antica lingua elegantemente scriveano, del che ne fanno testimonianza le opere loro. Essa sin all'epoca, in cui i Turchi furono gloriosamente sconfitti sotto le mura di Vienna, cioè sino all'anno 1683, gemette bensì nell'oppressione e nell'avvilimento, ma non senza ergersi a dolci speranze quantunque volte un raggio di miglior avvenire spuntar vedea sul proprio orizzonte. Da quell'epoca pe' fasti dell'Austria e di tutta la Cristianità sì gloriosi, i Turchi si risentirono sempre di una tal quale debolezza: i Greci al contrario, e specialmente quei delle isole, cominciarono a respirare aure di novella vita; il loro commercio divenne assai importante, ed aprì loro un'ampia sorgente di ricchezze. Furono quindi stabilite alcune scuole; libri d'ogni argomento vennero introdotti. Verso la fine del XVII. secolo le scuole di Costantinopoli, di Smirne, di Janina, di Voscopoli, e di altre città Greche ebbero un nuovo sistema, e furono da valenti professori dirette. Venne vie più coltivata l'antica lingua negli scritti e nell'istruzione; ma ad un tempo, perchè tutta la nazione partecipasse alla pubblica cultura, si fece uso della moderna, che grande affinità conserva nondimeno colla lingua d'Omero, d'Erodoto e di Demostene. L'istruzione andò sempre più progredendo. Le università di Padova e di Vienna alimentarono nel loro seno la più scelta gioventù Greca, che nel suolo natio trapiantò i germi delle moderne scienze anche le più sublimi. Le opere di Fenelon, di Rollin, di Montesquieu, di Buffon, di Condillac, d'Alembert, di Beccaria, e di tanti altri insignissimi uomini divennero famigliari alla Greca gioventù studiosa. Nuove scuole si fondarono ad Atene, a Smirne, a Cipro, a Chio, dirette da Greci educati nelle più colte città dell'Europa; e scuole secondarie si stabilirono persino ne' borghi e nelle ville. Atene vanta ora un'accademia, e la Jonia un'università. Greche tipografie vennero erette quasi nel cuore stesso dell'Ottomano impero. Ma per gli odierni Greci il più caro fra gli antichi scrittori è tuttavia Omero, il patriarca d'ogni uman sapere. Quel sovrano poeta che nei tempi dell'impero Bizantino non avea attratti gli sguardi che del solo

Vescovo Eustazio, ebbe fra i Greci nel corso di quest' ultimi vent' anni ben quattro edizioni, l' ultima delle quali è pur accompagnata da una versione metrica in Greco moderno. Tale è lo stato in cui ora trovasi la cultura dei Greci (1).

Private usanze dei Greci moderni poco differenti da quelle degli antichi

Che se i Greci moderni, al pari di quasi tutti i popoli d' oriente, hanno in generale conservato pressochè i medesimi costumi dei Greci antichi (ciò che già noi avevamo dimostrato parlando della *Danza*) ben poche cose ci rimangono a dirsi intorno alle private loro usanze. Noi perciò non altro in questa parte faremo che istituire una specie di brevissimo confronto o parallelo tra gli usi degli' antichi e quelli de' moderni. Le case non hanno generalmente che un piano e sono divise, come le antiche, da una grande sala che occupa il mezzo e tutto il centro. Questa sala è destinata per le feste, pel ricevimento degli ospiti, e per tutte le più solenni cerimonie della famiglia. Dall' un lato sono le stanze per gli uomini, dall' altro il *Gineceo*, o l' appartamento delle donne. In luogo di sedie veggonsi varj piccioli letti (*sophà*), i quali servono pure per coricarsi di notte. Nel mezzo delle camere, non avend' esse verun cammino, si pone un braciere, il λαμπτὴρ degli antichi (il che si pratica specialmente ne' *Ginecei*). Ad oggetto d' impedire che il fuoco offenda il viso, il braciere vien posto sotto una tavola quadrata, detta *tendour*, e coperta d' un tappeto che da ogni lato sin al suolo discende. Le donne nell' inverno passano la vita all' intorno di sì fatta tavola, intente al cicaleccio colle amiche, a' varj lavori, ma specialmente al tessere ed al ricamare (2). Le nutrici formano come anticamente parte della famiglia, ed hanno pe' lor padroni la medesima energia, o su' loro cuori il dominio medesimo. Dopo le nutrici vengono le schiave, che sono trattate colla più grande umanità, e che talvolta ancor fanciulle vengono adottate per figlie, *psychopedi*, *figlie dell' anima*. Esse attendono a tutte quelle faccende

Case

Costume delle donne

(1) Intorno alla cultura dei Greci moderni veggansi Malte-Brun, *Nouv. Annal. des Voy. etc.* Tom. VII. Pr. part. pag. 51 ec. e Tom. X. Pr. part. pag. 120 ec.

(2) « Entrate nella camera d' una damigella Greca, voi vi troverete le gelosie alle finestre, e non altro mobile che un letto (*sophà*) un picciol cofano guernito d' avorio, in cui sono le sete e le spille, ed un telajo per ricamare ». *Guys*, Lettr. IV.

che proprie sono dell'ancelle, ed accompagnano la padrona, se mai questa esce di casa. Imperocchè il corteggio delle schiave e di altre donne equivale per una Greca al più sfarzoso equipaggio delle nostre dame; colla differenza però che le dame della Grecia uscire non ardirebbero senz'essere almeno da un'ancella accompagnate.

Abbigliamenti delle fanciulle

Le fanciulle annodano la chioma sul vertice del capo all'uso antico. Onde poi acquistare una taglia sottile e dilicata, portano giubbe strettissime alla vita, ciò che molto le incomoda, e fa sì che mangino pochissimo. Le donne hanno un'acconciatura di capo più o meno adorna e variata. Talora lasciano cadere le treccie sugli omeri; spesso le attortigliano negligentemente ad un fiore, od intorno al capo le avvolgono quasi alla foggia delle antiche Spartane. Le più agiate ornano il capo con gioje; ma più sovente con una penna d'airone, e con altra minor penna il più delle volte nera ed arricciata, che pongonsi lungo la radice del fronte. La loro camicia o giubba consistente talvolta in un bianco velo di seta, ha maniche larghissime, discende sino ai talloni, ed è rilevata da una cintura. Sotto di essa portano doppj e lunghi calzoni, l'esterno, costrutto di un drappo di seta, l'altro di una tela sottile. Sulla camicia vestono l'*anteri*, che loro strigne fortemente la vita e sostiene il seno, come anticamente il sostenevano lo *strofio* o la *tenia*. Sopra l'*anteri* pongono il *caftan*, che sino ai piedi discende, e sul *caftan* la pelliccia, che suol essere il più dovizioso vestimento. Le Greche, de' loro abiti vaghissime e tenaci, si distinguono agevolmente nel loro stesso paese dalle femmine delle altre nazioni d'oriente, cioè dalle Armene, dalle Turche ec., sebbene non grandissima ne sia la differenza del vestire. Il loro ventaglio conserva la medesima forma di quello degli antichi; cioè è assai grande, rotondo, composto di penne di pavone con un manico d'avorio; se non che nel mezzo ha uno specchietto. Elleno hanno pure fedelmente conservato l'uso del velo, che talvolta loro discende sino ai talloni, e di esso fanno grandissima pompa sì per la materia più o meno preziosa, ond'è composto, e sì ancora per l'arte di vagamente acconciarselo. L'uso d'annerire i sovracciglí e di dipignere le gote è tuttora in vigore, ed è tuttor di moda la nerezza degli occhi.

Abbigliamenti delle donne

Abbigliamenti degli uomini

Gli uomini sogliono generalmente radersi la testa: essi perciò non più l'adornano colle cicale d'oro, ma la coprono con una berretta il più delle volte di color rosso. Nel restante i

lor abbigliamenti non hanno che ben poco variato. I loro stessi stivaletti non sono gran che differenti da quelli che usavansi dagli antichi Ateniesi (1).

Sollazzi, feste ec.

I Greci sono tuttavia dei sollazzi e delle feste vaghissimi. Le più grandi solennità della religione vengono celebrate con pubbliche allegrezze, e con ogni sorta di giuochi e di trattenimenti. Ma eglino accorrono con trasporto ancor maggiore alle feste che celebrare sogliansi nelle campagne. Il popolo inonda il prato od il vasto campo, ov'è invitato da certe particolari devozioni. Ivi hanno luogo banchetti, suoni, danze e giuochi d'ogni specie; ed ivi le donne divenute più libere fanno pompa di bellezza e di attrattive.

Banchetti

I Greci moderni hanno ne' banchetti conservato l'uso di farsi passare l'un l'altro il bicchiere in segno d'amicizia o d'ospitalità, e di far brindisi alle loro amanti. Ne' convivj campestri le principali vivande consistono in agnelli conditi di salse e tuttavia della lor pelle ricoperti. Vien quindi versato il vino senza alcun limite: gli animi s'infiammano. Allora fannosi entrare i buffoni ed i saltimbanchi. Il canto che cominciò con parole ed arie gravi, diviene più libero e più giocondo; prendesi finalmente la lira, ed alcuno dei convitati intreccia le danze. Si dà principio col μονόχορος e col δίχορος, cioè con uno o due danzatori, e si termina con un ballo o tripudio generale. Le mense vengono altresì imbandite d'erbaggi e di legumi d'ogni specie, fra' quali tiene luogo il grano turco bollito. Le ulive ed il mele hannosi tuttora per vivande prelibate. Anche i giuochi domestici sono pressochè quei medesimi che dagli antichi usavansi, cioè i dadi, le ossa, le palle e simili.

Bagni

L'uso dei bagni sì grande presso gli antichi Greci non lo è meno presso i moderni, ed anzi in quasi tutte quelle occasioni in cui dai primi praticarsi soleano. Oltre i bagni pubblici, frequentati specialmente dai Turchi, le persone agiate ne hanno di particolari nella propria casa. Si esce dai bagni per gettarsi sur un letto, giusta l'uso antico. Omero in tutti que' luoghi ne' quali fa menzione dei bagni, parla altresì degli abiti, che facevansi vestire dagli ospiti dopo il bagno. Questo costume è tuttavia in vigore presso i popoli d'oriente. Il *Boktchalik*, abbigliamento intero, che vien dato

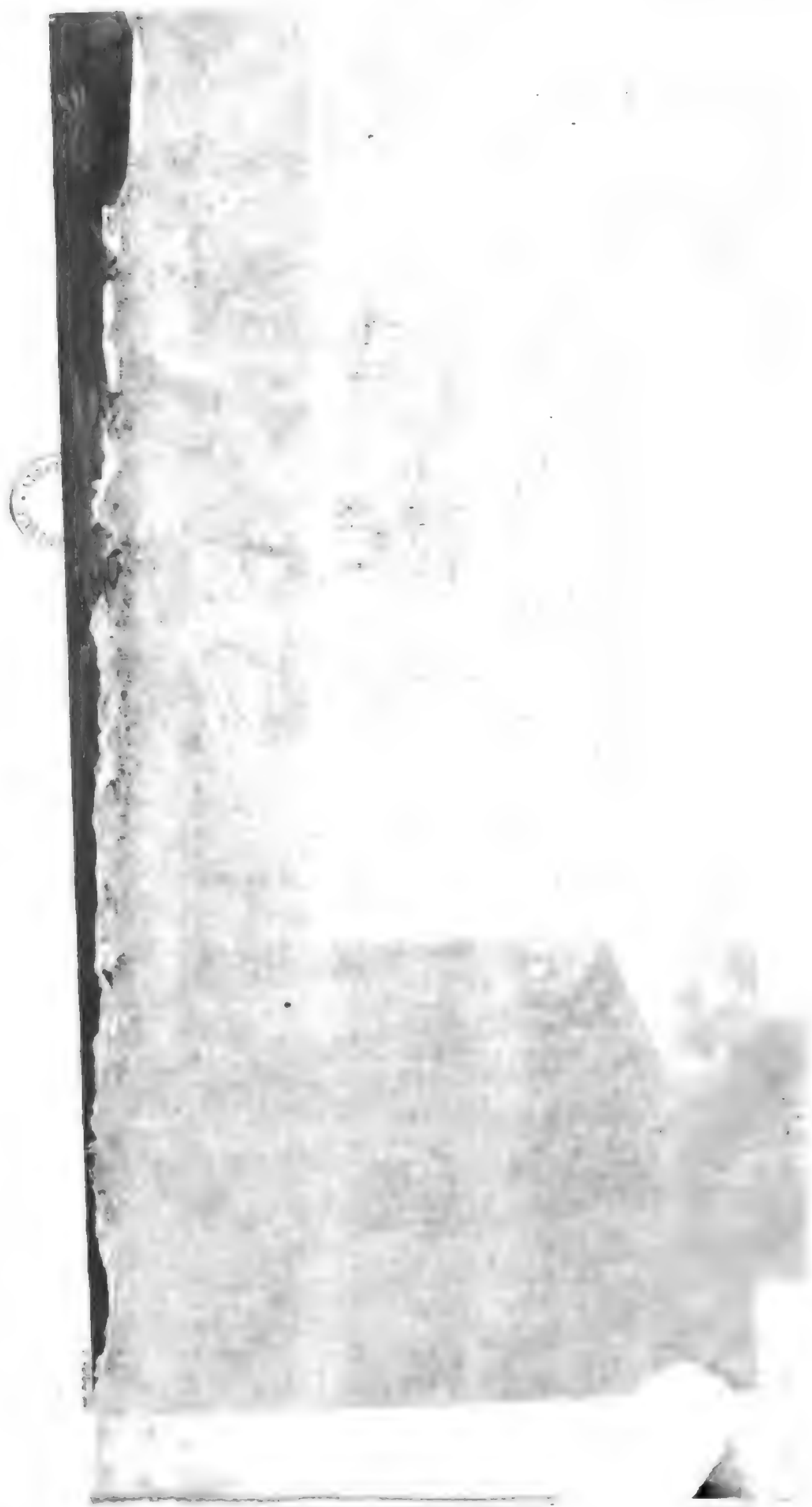
(1) Guys, *Lettr. IX.* e Spon, *Voyage*, Tom. I. pag. 228.

in dono a quei che ritornano da un viaggio, rappresenta la *clena* e la tunica, che gli antichi donavano agli ospiti dopo il bagno. Questo *Boktchalik* è composto di grandi mutande colla cintura ricamata, di una camicia e talvolta di un *anteri*, e d'un *caftan*; il tutto coperto di un inviluppo di seta, detto *Boktcha*, dal che il dono ha preso il nome di *Boktchalik* (1). Le donne accorrono in truppa ai bagni pubblici, ed ivi si sollazzano e tripudiano danzando e facendosi vicendevoli doni. Le meno agiate ne' luoghi mancanti di bagni pubblici vanno a lavarsi sulle sponde di qualche fiume o ruscello. Elleno fanno scaldare l'acqua nella stessa caldaja che loro serve pel ranno, e vicendevolmente ajutansi nello spandere sul corpo tale acqua riscaldata, e nell'intrecciarsi i capelli. Le donne ne' bagni si ungono la testa ed i capelli di una terra grassa, che proviene dalle isole dell'Arcipelago e dalle sponde del mar Nero (2). Questa è la medesima terra, di cui usavano gli antichi Greci per fare il bucato, alla quale fu da noi sostituito il sapone.

Costume dei Greci moderni rappresentato nelle Tavole

Le cose da noi fin qui dette bastar possono per darci un'idea delle costumanze dei Greci moderni. Chi fosse vago di più a lungo intertenersi con questo popolo potrà consultare le già citate opere di Spon, di Guys, di Choiseul, di Hobhouse e di Pouqueville. Gioverà ora il ravvisare i Greci moderni nelle Tavole, che intorno ad essi abbiam compilate. Ma qui ancora innanzi tutto è d'uopo l'avvertire che le costumanze da noi descritte hanno pure le loro eccezioni, e che nella Grecia trovansi come altrove popolazioni miserabilissime, presso le quali indarno si cercherebbero le rimembranze degli usi ed abbigliamenti antichi. Noi abbiamo descritti i costumi specialmente dei Greci più agiati, meno rozzi e meno

(1) *Guys*, Lettr. XV.

(2) La terra *Cimolea*, così chiamata dall'isola *Cimolus*, in oggi *Argentiera*. Belon, che viaggiava nella Grecia nel 1546, in un capitolo intitolato: *Che le donne Turche sono singolarmente belle e pulite come perle*, intorno a cotal terra grassa, che fa morbida la pelle, intertiene la freschezza della tinta ec. riporta il seguente passo di Dioscoride: *Terra Chia . . . . . extendit faciem et erugat, atque splendidam reddit, colorem in facie et toto corpore commendat, in balneis pro nitro detergit.* Obs. des singularités etc. trouvées en Grèce etc. *Paris*, 1588.

ancora corrotti. Nella Tavola 147 *num.* 1 è una dama in abito da passeggio: è tratta dal viaggio di Hobhouse. Nel *num.* 2 sono due donne dell'isola d'Argentiera in forma stranissima abbigliate. Il loro vestimento è un informe e grande ammasso di panni ognora sporchi; la loro gonna, la quale non è che una cortissima camicia con orli ed ornamenti rossi, lascia del tutto scoperte le gambe, la cui estrema grossezza diviene a' loro occhi un singolarissimo pregio (1). Leggiadro al contrario è il vestire delle donne dell'isola di Nio *num.* 5. La loro taglia è per così dire graziosamente disegnata da una semplice camiciuola, e le loro gonnellette non offendono in alcuna guisa la decenza. Gli usi degli abitanti di quest'isola, la loro maniera di vivere, la cortesia loro per gli stranieri ci rimembrano l'aurea semplicità dei tempi antichi. Le donne *num.* 3 sono dell'isola di Paros. Il *num.* 4 rappresenta due donne dell'isola di Scio, un tempo città della Caria.

Dame in abito da viaggio

Donne d'Argentiera

Di Nio

Di Paros

Nella Tavola 148 sono rappresentate due dame dell'isola di Tina. « Le donne di quest'isola (dice Choiseul) hanno tutte le più belle proporzioni nelle loro forme; una regolarità ne' loro tratti, ed una fisonomia piccante, che spesso supplisce alla beltà, e che sempre qualche cosa vi aggiugne. Il più voluttuoso vestimento copre le loro attrattive senza nasconderle. Il commercio e l'industria spargono in quest'isola una generale agiatezza ed una tal quale uguaglianza, che senza confondere le classi dei cittadini impedisce alle une d'inorgogliarsi, alle altre d'avvilirsi. Le donne che sott'altro cielo dalle ricchezze e dalla nascita sembrerebbero destinate all'inutilità, quivi non disdegnano punto d'occuparsi nelle faccende della famiglia, e quivi con piacere attendono a costruire le vesti pe' loro fanciulli. All'estinguersi del cocente ardore e mentre il sole nel suo tramontamento può ancora illuminare le opere delle lor mani senza nuocere alle attrattive de' lor volti, escono di casa, s'assidono innanzi alle proprie porte; alcune filano od innaspano la seta, altre fanno lavori di maglie, o preparano le foglie del gelso, mentre la vecchia madre va lor raccontando leggiadre novelle, che spesso vengono dal canto delle giovinette figlie interrotte.

Dame di Tina

La Tavola 149 rappresenta il *Bazar* o mercato d'Atene (2), che suol essere frequentatissimo non solo dai paesani de' vicini vil-

Mercato d'Atene

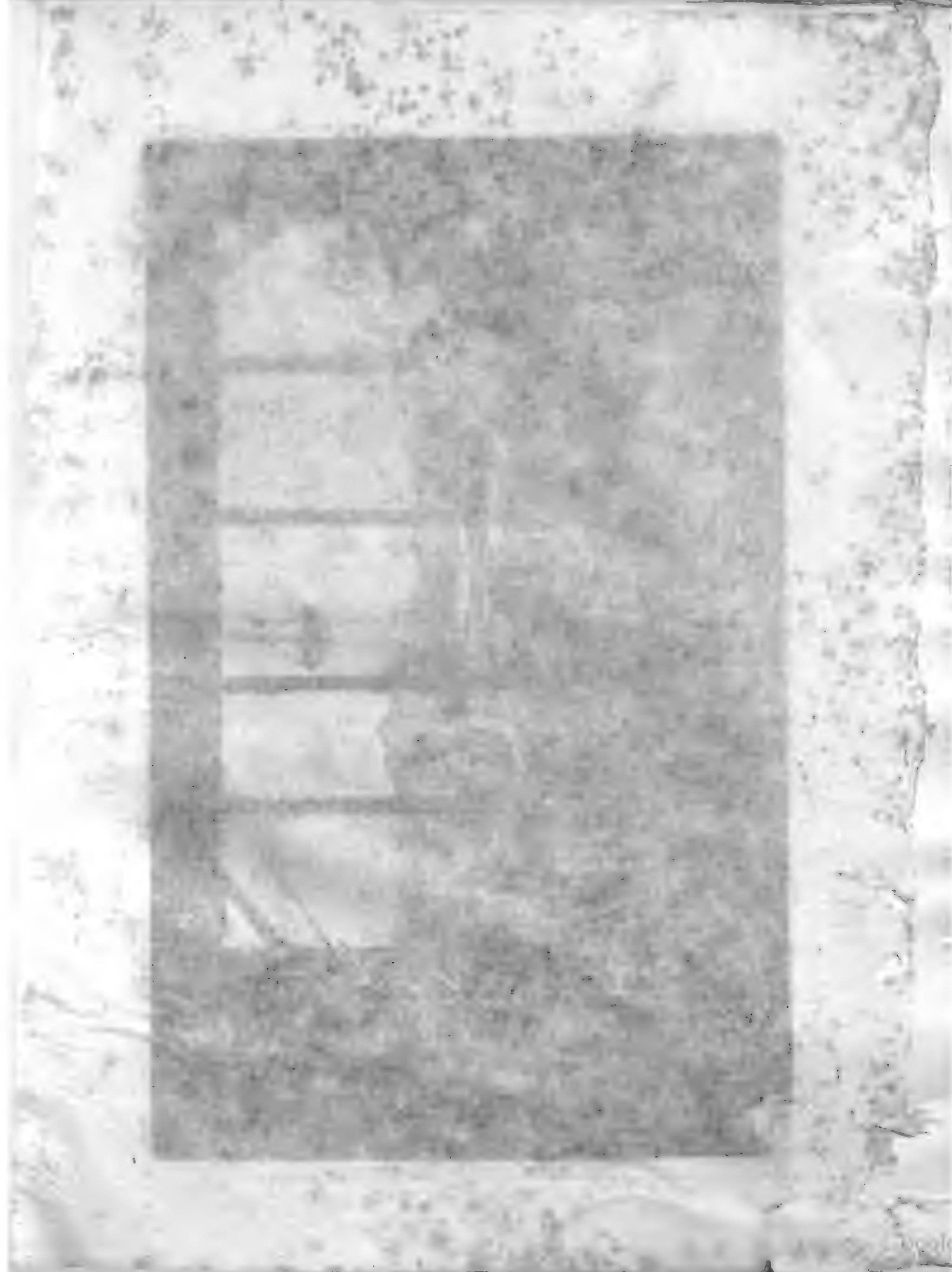
(1) Queste e le seguenti figure sono tratte dal *Viaggio di Choiseul*.

(2) Questa Tavola e le due seguenti sono tratte dal grandioso e re-

laggi, ma ancora dagli abitanti delle isole, e dell'Albania. « Vi si veggono (così questo mercato è descritto da Dodwell) insieme confusi Greci, Turchi ed Albanesi; e se la varietà de' loro abbigliamenti rallegra l'occhio dello spettatore, il contrasto de' loro usi e costumi, che non hanno giammai potuto avvicinarsi, somministra al filosofo una vasta materia di meditazione. Le figure che veggonsi sul primo piano sono tratte dal vero. Il Negro a mano diritta è uno schiavo cui fu data la libertà: ha vesti di velluto con orlo e con ricami in oro, specie di lusso in grandissima reputazione presso siffatta gente. La figura che segue è quella del padrone della vicina bottiglieria: egli porta il caffè al *Disdar* o Governatore dell'*Acropoli* il quale vedesi assiso presso i gradini, vestito di scarlatto: alla sua destra è un *Agà* Turco. Il Greco che sta sulla stuoja è il *Vaivoda* o Governatore dell'isola di Salamina, figlio dell'antico Agente Britannico, Spiridione Logothéti. La persona che sta in atto di rattenerlo, è un *Baratario* Greco, che trae questa denominazione dal suo *turbante*, segno distintivo dell'*Agente* di una nazione straniera. Tale lo portano anche i medici Greci. Le tre donne che appajono in distanza con lunghi e bianchi abbigliamenti sono femmine Turche: tutte le altre che veggonsi sparse qua e là, sono Albanesi Cristiane. Il Turco vestito di verde, colore sacro, è un pellegrino che ha fatto il viaggio della Mecca. Si scorge in lontananza il lato settentrionale dell'*Acropoli*, nel circuito delle cui mura alla sinistra del *minareto* il più vicino al mercato si distinguono gli avanzi del tempio d'Eretteo e del Partenone. Alla destra di questo medesimo *minareto* si vede la cava di Pane coll'alta torre dei Veneziani che s'innalza presso de' Propilei.

Banchetto

Nella Tavola 150 vedesi il banchetto che il Vescovo di Salona imbandì a Dodwell in Crisso, villaggio posto nell'antico territorio della Focide sul fianco meridionale del Parnaso, a circa sei miglia dall'occidente di Delfo. Crisso è la residenza del Vescovo. « Noi desinammo (così Dodwell scrive) in una *galleria* aperta, d'onde avevasi una magnifica veduta, in cui erano le classiche estremità del golfo di Crissa. Questo golfo verso l'Acaja è circoscritto da una

cente viaggio di Dodwell. *Views in Greece from Drawings etc. London*, 1821.

superba cortina di monti collegata colla catena del *Panachaikos*, che si estende verso il mare Jonio e le ruine di Dima. I colli più vicini fanno parte della Locride Ozolea: vi si scopre la città di Galaxidi che trovasi sopra una penisola del golfo di Crissa, e che occupa il luogo di un'antica città, probabilmente *Euanthia*. Innanzi di assiderci a tavola, siccome anche all'alzarci, noi osservammo l'antica cerimonia della lavanda delle mani. Un dimestico tiene nella sinistra un bacile di ferro bianco, ch'egli successivamente presenta a ciascuno de'convitati: nella destra ha una brocca di stagno, da cui versa l'acqua sulle loro mani; una salvietta gettata negligentemente sovra le spalle di lui, serve loro per asciugarsi. Questa cerimonia non ha soltanto luogo prima e dopo il banchetto, ma sì dai Greci che dai Turchi è messa in pratica anche prima di dar principio alle preghiere. Gli antichi osservavano il medesimo uso, siccome vedesi in Esiodo, in Omero ed in altri scrittori. Noi desinammo ad una tavola rotonda, sostenuta da un piede in forma di colonna, simile ai *monopodia* degli antichi. Eravamo assisi sovra cuscini stesi sul pavimento. Il piatto di mezzo è il *pilao* composto di riso e di carne lessata. Chiamansi *colouri* le focaccie rotonde, che sono una specie di bellissimo pane. La figura venerabile che vedesi piegata sulla sinistra è il Vescovo di Salona. Esso è rappresentato nell'atto di ricevere l'omaggio da un contadino Greco, che bacia la terra innanzi di sporgere i suoi labbri alle mani del prelato. L'uomo che tiene il bacile e la brocca è un Albanese Cristiano, e la persona che si lava è un gentiluomo Greco. La figura di mezzo alla mensa è un prete del villaggio: esso si distingue per la sua berretta nera. La donna che reca un pollo è un'Albanese.

Veduta del villaggio di Nikâli

La Tavola 151 è presa dal villaggio di Nikâli, a tre miglia da Larissa, l'antica e la moderna capitale della Tessaglia, che giace in una pianura celebre anche in oggi per la sua grande fertilità, e tutta di piccioli villaggi seminata. Il fiume Peneo dopo d'aver condotto tranquillamente le sue acque a traverso di Larissa, e dopo d'aver fecondato il vicino territorio, scorre per la valle di Tempe tra l'Olimpo e l'Ossa ed entra nel mare dopo d'aver serpeggiato nella pianura di Pieria. I monti, che veggonsi in distanza, sono ramificazioni dell'Olimpo, e dividono la pianura della Tessaglia dal territorio della Macedonia. Gli oggetti posti nell'anterior parte della

Tavola appartengono al villaggio di Nikâli, il cui principale edifizio è la torre, *pyrgos*, in cui l'*Agà* è rappresentato in atto di fumare. Il tetto della casa è frequentato dalle cicogne, che vi hanno costrutto il lor nido. Al basso veggonsi varj stromenti d'agricoltura. Le ruote solide e tutte piene, attaccate al carro sono simili a quelle dette *tympana* da Virgilio nel secondo delle Georgiche. Un *Greco* sta sonando la lira; una donna è in atto di filare; un'altra fa rotar il mulinello per tessere od ordire. Presso del pozzo vedesi un mucchio di mattoni esposti al sole ond'essere diseccati.

FINE.

APPENDICE

INTORNO

AL COMMERCIO ED ALLA NAUTICA DEI GRECI.

Antichità del commercio

Nella Tavola 10 *num.* 1, noi abbiamo riferito un prezioso basso-rilievo rappresentante il naviglio, con cui Giasone recossi alla conquista del famosissimo vello d'oro. Che sino dai più remoti tempi nota fosse ai Greci l'arte del navigare, ne abbiamo non dubbj argomenti ne' libri d'Omero (1). Imperocchè la Grecia, trascorsi appena 35 anni dopo il viaggio della Colchide, non avrebbe potuto armare ben 1200 vascelli (2) onde recar la guerra nell'Asia, se ella qualche progresso già fatto non avesse nella nautica e nella meccanica (3). Non sembra perciò che questa sì numerosa flotta incontrato abbia ostacolo alcuno nel suo tragitto, nè mai azzuffata siasi in battaglia, comechè i Trojani ancora vantassero e navi e dominio sul mare. Omero mai non parla di combattimenti navali, sebbene cosa facilissima a lui fosse l'inserirne alcuni nelle opere sue, e trarre da essi belle ed acconcie descrizioni. Tale silenzio del più grande dei poeti fa giustamente supporre che ne' tempi Trojani le navi non servissero che al solo trasporto degli uomini e delle derrate.

(1) Intorno all'arte nautica e marinaresca dei Greci ai tempi di Omero veggasi Goguet, *Origini delle leggi ec.*

(2) Iliad. II. B. 16. Thucid. Lib. I.

(3) Intorno alla meccanica dei Greci oltre il già lodato Goguet possono consultarsi le *Memorie dell'Accademia delle iscrizioni e belle lettere*, Vol. XXIX. ed il Winkelmann, *Storia ec.* Tom III. pag 129.

Costruzione de' vascelli più antichi

Omero ci sarà pure di guida nell'esaminare la costruzione dei vascelli degli antichi Greci, e l'arte di cui questi facevano uso nel navigare. Lo scafo, ossia l'ossatura del naviglio componevasi di travi, insieme congiunte con pezzi di legno in esse incastrati (1). Le sponde erano fatte di tavole di mediocre grandezza, che ai lati connettevansi con caviglie e con altri legnami (2). Il fondo o la carena consisteva in tavole più lunghe. Tali navigli aveano pure un palco od una coperta, e perciò il signor Goguet afferma essersi Tucidide ingannato nell'asserire che di tal coprimento mancassero i legni, da' quali i Greci trasportati furono contro di Troja. » Basta (dice egli) aprire Omero per convincerci del contrario. Questo poeta racconta che Ulisse compiè il suo naviglio coprendolo con tavole assai lunghe (3): le quali parole necessariamente dinotano il palco, ossia la coverta. Suppongo che tali vascelli non avessero di sotto la costola maestra, come or si usa; altrimenti Omero non avrebbe lasciato di rammentarla. Rispetto al timone, essi ne aveano uno solamente, ch'era fortificato dai due lati con graticci fatti di rami di salice, o di grossi vinchi (4): il che faceasi per difendere il timone stesso dall'impeto de' flutti. I vascelli dei Greci erano allora in ciò differenti da quelli dei Fenicj, i quali aveano più di un timone ». Già osservato abbiamo che ignoto era al tempo della guerra di Troja l'uso del ferro. Era perciò non meno sconosciuto l'uso della sega; e tutto quindi operavasi colla sola guida d'una pratica grossolana. I vascelli de'Greci pertanto essere doveano informi, rozzi, incomodi, senz'alcuna apparenza di buona architettura, quali pur erano le loro abitazioni. Essi costruivansi di alni, di pioppi e di abeti (5). Nè ciò far dee maraviglia, essendo che tali alberi ne'paesi caldi sono più duri, e meno soggetti a contorcersi di quello che lo siano ne' nostri climi. Cotali legni erano inoltre per la loro stessa leggerezza acconci a rendere lievi ed agili al corso i navigli, che se ne formavano.

(1) Odyss. v. 252 e 253.
(2) *Ibid.* 248.
(3) *Ibid.* 253 e XIII. 73 e 74, dove si dice che i Feaci sul palco dei loro vascelli posero il letto per Ulisse.
(4) Odyss. v. 255.
(5) Odyss. *Ibid.* 239. Plato, *De Legib.* Lib. IV.

Nessun uso di carena

Suida dice che i Feaci, sul cui lido fu gettato Ulisse, usavano d'impegolare i loro vascelli; ma l'autorità di questo scrittore essere non dee di gran peso; perciocchè Omero non fa punto alcun cenno intorno all'arte di dar la carena alle navi, e sembra che assai tardi siasi tra i Greci introdotto l'uso di spalmar i legni colla pece, colla gomma, ed anche colla cera. *Savorra* Antichissimo è bensì l'uso della savorra, essendosi forse sino dall'origine stessa della nautica conosciuta la necessità di dare un certo peso alle navi, onde conservare in esse l'equilibrio, e farle più facilmente pescare. È fama che a quest'uopo Diomede partendo da Troja si servisse delle pietre di quella misera ed atterrata città (1). *Alberi* Un solo albero aveano le navi dei Greci al tempo della guerra di Troja, e cotal albero era mobile in guisa che potea distendersi sul ponte, allorchè le navi trovavansi al lido o nel porto (2). *Vele* Esso non avea che una sola antenna, dalla quale probabilmente pendevano più vele, giacchè Omero si serve sempre del numero del più, di esse parlando. Le vele regolavansi con varie corde, e costruivansi di materie diverse, cioè di canape, di giunchi, di erbe a lunghe foglie, di stuoje e di pelli (3). Per le gomene adoperavasi il cuojo, il lino, la ginestra, la canapa, ed il giunco o salice marino (4), ma non sappiamo se ai cordami fosse data intonacatura o vernice alcuna onde preservarli dalle ingiurie dell'acqua e dell'aria. Antichissimo era il costume di dipignere e di ornare i vascelli (5). Erodoto afferma che a'tempi della guerra di Troja adoperavasi a quest'uopo il cinabro.

Navigli di due specie

Due specie di navigli distinguevansi sino dai tempi Omerici i mercantili ed i guerreschi. I primi erano corti, ma assai larghi, presentando quasi una pancia amplissima; i guerreschi erano di lunghissima forma. Tale essere dovea la nave Argo, il primo legno da guerra, di cui usato abbiano i Greci, che vuolsi costrutto sulla forma di quello, su cui Danao passato era nella Grecia, e che avea ben cinquanta remi. Tali vascelli erano in qualche maniera somi-

(1) Lycophron. *Cassand.* v. 618.
(2) Odyss. v. 254 ed Iliad. I. 434.
(3) Eustazio congettura che le vele dei Greci fossero di lino, perciocchè nel II. dell'Odissea v. 426 si dice che quelle del naviglio di Telemaco erano bianche. Goguet.
(4) Iliad. II. 135. Odyss. II. 426.
(5) V. Feith. *Antiq. Hom.* Lib. IV. cap. 12.

glianti alle moderne galee, giacchè andavano ed a vele ed a remi. Ma non molto grandi essere doveano i navigli dei tempi eroici; perciocchè Omero parlando delle navi Beozie, che erano le più grandi tra le navi della flotta Greca, ci fa sapere ch'esse non portavano che centoventi uomini. È da notarsi che, secondo Tucidide, i soldati stessi servivano di rematori (1). Un'altra ragione della loro picciolezza può dedursi dall'uso, che i Greci aveano di trarle a terra tosto che giunti erano in porto od al lido, e di toglierne il timone, onde non fossero di soppiatto poste in mare e via condotte (2). Quindi è che i Greci chiusa aveano la loro flotta non meno che le tende loro nel campo da essi fortificato dinanzi a Troja, onde rendere i vascelli sicuri da ogni scorreria del nemico. Nè però sappiamo concepire come mai siffatte navi potessero nuovamente essere atte alla navigazione, da che rimaste per tanto tempo fuori dell'acqua doveano necessariamente fendersi ed incurvarsi in più luoghi.

Nautica de' tempi Trojani assai imperfetta

Ben pochi progressi ancora fatto aveano i Greci nell'arte di condurre le navi; perciocchè costretti erano a radere il lido, da cui non mai osavano allontanarsi se non da necessità sospinti, o sbalzati da qualche tempesta. Erano loro ignoti tutti i sussidj della nautica moderna; non ancora trovato erasi il modo di costruire le carte marine, mercè delle quali conoscere le terre, e scansare gli scoglj ed i luoghi pericolosi. Solo può con qualche asseveranza affermarsi che pe' viaggi notturni già facessero uso delle osservazioni degli astri. Omero ci rappresenta Ulisse che sta attentamente osservando le *Plejadi*, il *Boote*, l'*Orsa* e l'*Orione* (3). Da più luoghi dello stesso poeta e di altri antichi autori sembra doversi dedurre che l'*Orsa maggiore* fosse la principale e la più sicura guida dei Greci piloti. Non sappiamo pure se al tempo della guerra Trojana conosciuto fosse l'uso delle ancore, giacchè Omero non ne fa giammai cenno, e giacchè ne' poemi di lui non trovasi pure il Greco vocabolo atto ad esprimere un'ancora propriamente detta. Leggiamo bensì che i Greci allora facevano uso di grosse pietre per arrestare i loro vascelli. Ulisse giunto nel golfo de' Lestrigoni attacca con gomena

(1) Thucid. Lib. I. V. anche Heuet. *Hist. du comm.* pag. 270.
(2) Veggasi il Tomo VII. *dell'Accademia delle iscrizioni e belle lettere ec.*
(3) Odyss. v. 276 e 277.

il suo legno ad una rupe. La nave, da cui dee quest'eroe essere ricondotto ad Itaca dal lido de' Feaci, tenevasi ferma per mezzo di una gomena ad una pietra traforata. In Omero non trovasi pure menzione di scandaglio alcuno con cui conoscere l'altezza del mare, e gli scogli che giacciono sotto l'acqua. Tutte le quali cose ci fanno bastevolmente conoscere a quanti pericoli esposta fosse di continuo la navigazione degli antichi Greci. Quindi è che di altissima fama godevano i valenti piloti. La tradizione rammenta come uomini straordinarj ed i piloti, che condussero a Creta il vascello di Teseo, e Tifi, che diresse il viaggio degli Argonauti, o Frontide piloto del naviglio di Menelao.

Nautica dei Greci dopo la guerra di Troja

Secondo Tucidide, i Greci non si rivolsero seriamente al commercio ed al mare, se non dopo la guerra di Troja. Eglino col crescere della civiltà e dell'opulenza non hanno potuto a meno di applicarsi al traffico marittimo, e con tanto maggior ardore, quanto che il loro territorio era povero ed infecondo; ma non mai portarono la nautica ad un certo grado di perfezionamento, giacchè non mai seppero servirsi d'altra direzione, fuorchè di quella dell'*Orsa maggiore*, nè mai grandi progressi fecero nella geografia (1). E di fatto abbiamo altrove osservato ch'eglino al tempo di Serse credevano Egina tanto da Samos distante, quanto dalle colonne d'Ercole, e sappiamo ancora ch'eglino medesimi, passata l'isola di Delo, non sapevano quale via tenersi dovesse per giugnere nella Jonia (2). Ed in vero quale idea può mai formarsi della nautica dei Greci a quest'epoca, se al dire dello stesso Tucidide (3) i Lacedemoni nella guerra del Peloponneso erano costretti a trasportare per terra i loro vascelli da un mare all'altro? L'isola d'Egina divenuta il centro del commercio dei Greci, avea pur ottenuto il dominio del mare, più pel numero delle navi che per l'arte di ben condurle; ma poscia caduta sotto il giogo degli Ateniesi al tempo di Pericle più non potè risorgere all'antica sua opulenza. Più di Egina si rese celebre nel commercio e nelle forze marittime Corinto, che per la sua stessa posizione divenne l'emporio mercantile di tutta la Grecia. È fama che i Corintj abbiano pei primi cangiata l'antica forma de' vascelli,

(1) Arat. *Phaenom.* v. 40. Ovid. *Fast.* III. v. 107. *Trist.* IV. *Eleg.* III.
(2) Herod. lib. IV. § 8, 36, 42 e 45.
(3) Thucid. lib. III. § 81.

sostituendo alle antiche galere le triremi, cioè le navi a tre ordini di remi. Eglino pei primi diedero pure l'esempio di un combattimento navale, essendosi con una loro flotta azzuffati coi Corcirei l'anno 660, innanzi l'era volgare. Corinto, mercè della sua superiorità nella nautica, divenne la città della Grecia più ricca, più magnifica e più elegante.

Atene non cominciò a distinguersi pel commercio e per la marina, che dopo la prima spedizione dei Persiani nella Grecia; ed a quest'epoca debbesi appunto stabilire il cominciamento della gloria, a cui ella giunse ne' secoli posteriori. Lacedemone per la sua stessa costituzione politica non mai acquistossi nome nel commercio e nelle forze marittime (1). Ma dopo i Corintj nessuno de' popoli della Grecia tanto nome ottenne nel commercio e nella nautica, quanto n'ebbe quello dell'isola di Rodi. Esso può considerarsi come il legislatore del mare; perciocchè sommise il commercio a certe discipline, e diede un ordine alla navigazione. Le sue leggi marittime furono da tutti gli altri popoli accolte (2). Sull'esempio dei Corintj e de'Romani a grandissima possanza ascesero col commercio e colla nautica i Greci della Sicilia e specialmente i Siracusani. Ma troppo dallo scopo nostro ci allontaneremmo, se tessere volessimo la storia della marina e del commercio de' varj popoli, ond'era la Grecia composta. Basterà col chiarissimo Goguet l'osservare che allo spirito solo del commercio debbono i Greci l'altissimo grado di possanza e di splendore cui giunti erano innanzi di cadere sotto il giogo dei Romani. « Una nazione (così egli soggiugne) dedita al commercio, è generalmente attiva ed industriosa. Il traffico di mare esige sopra tutto fatica, coraggio e sagacità grande. Tali qualità influiscono necessariamente sopra i costumi e rendono gli spiriti più atti alle sublimi imprese; e se fosse necessario di provare questa verità, non mancherebbero molti esempj di popoli dal commercio prosperati. Io porrò fine con una riflessione intorno al modo, onde in diversi tempi il commercio fu dai Greci riguardato. Esiodo e Plutarco hanno fatta osservazione, che ne'secoli, de'quali ora parliamo, il commercio era presso i Greci in altissima stima. Niuna fatica, dicono questi autori, portava seco vergogna, niun mestiero, nè arte alcuna

(1) Plutar. *Justit. Lacon.*
(2) Cic. *pro lege Manil.* Strabo lib. XIV.

112

1. 2.

4. 6. 7.

8. 9.

facea nascere differenza fra gli uomini. Ma questa maniera di pensare sì ragionevole, e sì utile ad una nazione come quella dei Greci, nondimeno cangiossi. Dalle opere di Senofonte, di Platone, di Aristotile e di molti altri ragguardevoli scrittori si vede che nel loro secolo le professioni, le quali condurre potevano all'acquisto del denaro erano reputate indegne d'un uomo libero. Aristotile sostiene che in uno Stato ben costituito non si debba mai dare il diritto di cittadinanza ai trafficanti. Platone vuole che si puniscano i cittadini che sonosi al commercio rivolti. Vedonsi finalmente questi due filosofi, i cui sentimenti sopra le massime ed i principj del governo sono cotanto opposti, unirsi nello stabilire, che le terre, non debban essere coltivate che dai soli schiavi. È cosa maravigliosa che con sì fatti principj, de' quali tutti i Greci parevano imbevuti, siano stati codesti popoli sì nel commercio istruiti, ed in mare sì potenti, quanto sappiamo che lo furono per lungo tempo (1) ».

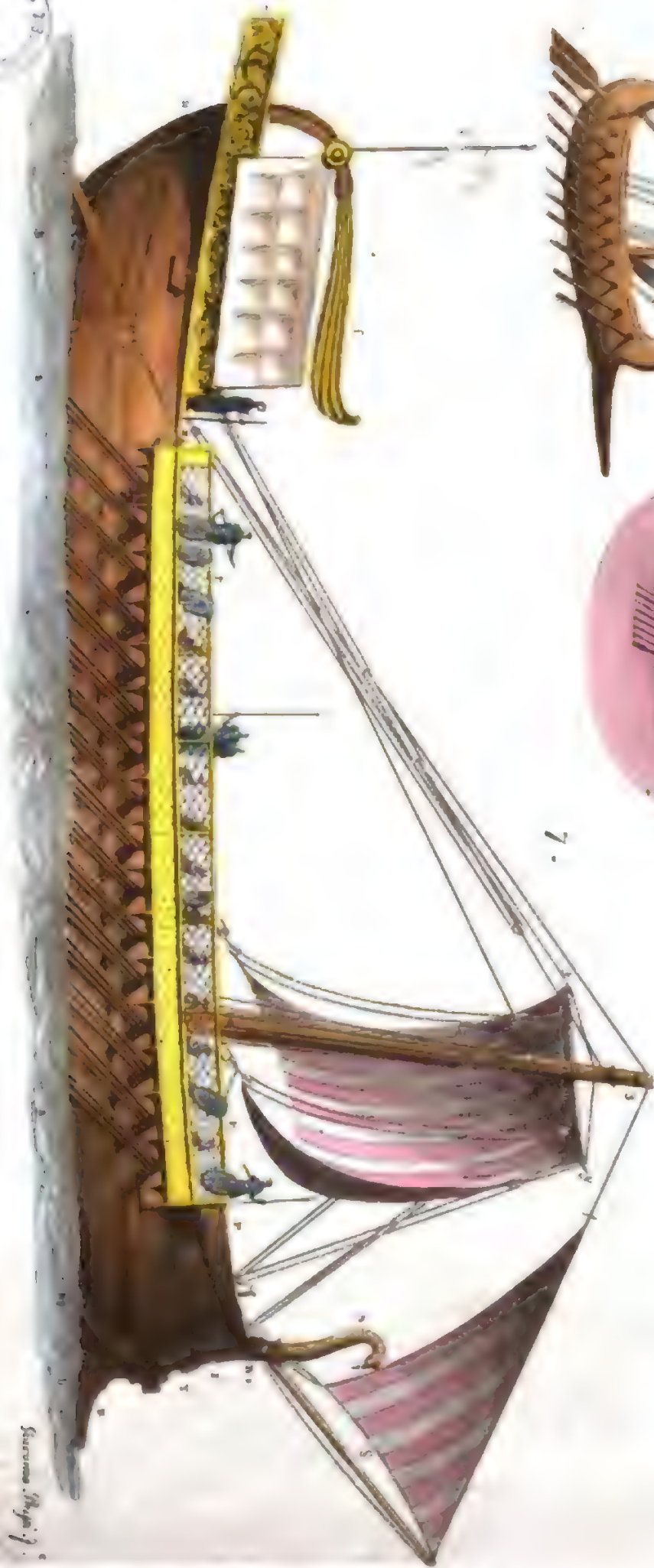
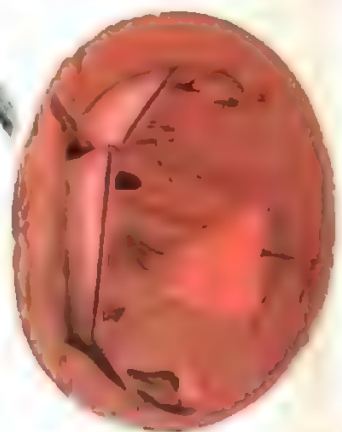
Navigli, loro parti, e varie loro immagini

Abbiamo premesso che le navi erano di due specie, da trasporto, e da guerra. Esse moveansi o coi remi, o colla vela o con ambidue questi mezzi. Sopra una pietra incisa del gabinetto di Stosch vedesi un naviglio senza remi, che va a gonfie vele. Crediam inutile l'avvertire, che presso tutti i popoli le navi nella loro origine non altro furono che tronchi di piante rozzamente scavati. L'umana industria andò a poco a poco abbellendo e variando le forme di quei primi grossolani battelli. L'esperienza, il bisogno, il desiderio dell'agiatezza e della solidità ridussero a' certi principj l'arte di fabbricar le navi, siccome fatto aveano coll'arte di costruire le case; fecero cioè nascere l'architettura navale. Nella Tavola 152 *num.* 1, è riportato un battello che si risente ancora della primiera forma, giacchè pare che tutto consista in un tronco scavato, colla prora acuta e ricurva, e colla poppa perpendicolarmente tagliata. Più semplice ancora, ma più finamente lavorato è il battello *num.* 4, la cui prora termina in una testa d'augello. Ambidue questi numeri sono tratti dalle pitture d'Ercolano. Le navi da trasporto, che servivano pure al commercio, portavano altresì la denominazione di navi *rotonde*, sebbene non mai avessero una perfetta rotondità (forma alla nautica la meno atta) ed esse con tal nome distinguevansi da quelle chiamate propriamente navi *lunghe*, che servivano per la guerra. Alla specie

(1) Goguet, lib. IV. cap. 3.

delle rotonde appartengono le navi *num.* 2 e *num.* 3; la prima tratta dalla colonna Antonina, e carica di scudi, la seconda da una pietra incisa del Museo Fiorentino. La poppa avea sovente la forma del collo e della testa di un'oca, e cotale ornamento, ch'era mobile, diceasi *chenisco* a cagione appunto della sua forma. Veggasi la poppa *num.* 5, tratta da un marmo del Museo-Capitolino. I navigli non solo dipignevansi colla cera a'varj colori, ciò che pur giovava a preservarli dall'umidità (1); ma talvolta costruivansi in guisa di rappresentare il viso o la forma di qualche animale. Quindi è che in ciascuna parte della prora vedesi sovente rappresentato un occhio. Si osservino le figure *num.* 7 e 9, tratte dalle pitture d'Ercolano. La prora di questi due navigli ha la forma quasi della testa di un pesce. Gli occhi vi si distinguono chiaramente. Tale forma indusse alcuni eruditi a credere, che con essa abbiasi qui voluto alludere alla figura del pesce, che nei primi tempi della nautica usavasi dare ai navigli, e che vedesi in una pietra incisa del Museo-Fiorentino (2) della quale noi ancora presentiamo l'immagine sotto il *num.* 6, esprimente la forma di un delfino. Il signor Mongez è d'avviso che sotto cotal occhio fosse nascosta un'apertura d'onde penetrava la luce nell'interno del naviglio, e per la quale vedere poteasi ciò che fuori di esso accadeva. Alla prora aggiugnevansi due *epotidi* che consistevano in due grossi legni sporgenti in fuori, onde difendere la nave dall'urto degli scoglj, o di altri navigli. Essi veggonsi bastevolmente indicati nelle prore de'navigli *num.* 7 e 9. Ne'monumenti la prora ci si presenta presso che sempre con una forma elevata, e terminante in voluta. Tale parte della prora chiamavasi *acrostolo*, appunto perchè essa formava la più elevata parte del naviglio. La prora del celebre basso-rilievo di Preneste ha nella sua voluta una testa umana, indicante forse il nome del naviglio. Cotal parte era mobile, e potevasi aggiugnere e togliere a piacimento. Ne'trionfi

(1) Secondo Luciano (*Dial. Mort*) usavasi della cera mischiata colla pece per riempiere i conventi della nave. Ne'più remoti tempi le navi pignevansi in rosso, giusta Erodoto lib. III. Il Bartoli nelle sue *Pitture antiche colorate* (Tav. XXIV. *Parigi*, 1757) riporta tre navigli che hanno il corpo violetto, la poppa rossa e gli ornamenti rossi cogli orli gialli e verdi.

(2) T. II. Tab. L. N.° 5.

navali essa serviva di trofeo. In un basso-rilievo del Museo-Capitolino veggonsi due *acrostoli* isolati, che di sotto hanno un' incavatura, ond' essere all' uopo legati al maschio della nave (1). A lato della prora era talvolta collocata la *tavoletta*, πτυχίς, su cui si scriveva il nome del naviglio, o pignevasi un simbolo che lo rappresentasse. Sulla prora del naviglio *num.* 8, vedesi la testa di Medusa. Si osservi anche la Tavola 153 *num.* 4, dove trovasi altresì un coccodrillo per *paraseme*, col qual nome chiamavasi un aggiugnimento rappresentante qualche animale, od anche cosa inanimata, d'onde il naviglio prendea pur il nome.

Aplustre

Alla poppa collocavasi l'*aplustre*, ornamento mobile come il *chenisco*. Esso consisteva in varie tavole diversamente tagliate e colorite, che insieme strignevansi da un corpo rotondo simile ad uno scudo. Veggasi la poppa del naviglio *num.* 8 Tavola 152. Sopra l'*aplustre*, o contro di esso, alzavasi una lunga picca adorna di pannolini o banderuole, onde conoscere il vento. L'anzidetta Tavola ne offre un esempio. A quest' uopo supplivasi talvolta con una specie di girandola o d'un Tritone girevole, che veniva collocato presso l'*aplustre*. Si osservi il *num.* 1 della Tavola 153. Alla poppa ponevasi anche l'immagine della Deità sotto la cui protezione era il naviglio. Sulla poppa del naviglio *num.* 3 Tavola 153, tratto da una pietra incisa del Museo-Fiorentino, è una testa colossale di Serapide, sovra il cui capo sta il *calato* (2). Alla poppa generalmente ponevasi pure il timone, siccome può vedersi in molti de' navigli da noi in queste due Tavole riportati. Due ed anche più erano talvolta i timoni; e se due soli, questi generalmente collocavansi alla poppa, occupandone ciascuno un lato (3). Il famoso naviglio di Filopatore aveva, giusta Ateneo, quattro timoni. Suida aggiugne che dei quattro timoni due collocavansi alla prora, e due alla poppa. Abbiamo già avvertito che le navi andavano ad un tempo ed a vele ed a remi. Veggasi il *num.* 5 dell'anzidetta Tavola. I remiganti non vestivano che una sola cortissima tunica. Luciano nel suo *Dialogo delle Cortigiane* così la descrive: *Una cattiva tunica, sì picciola che sulle cosce appena discende.* Gli alberi delle navi avevano al pari dei nostri

Timone

Remiganti

Alberi

(1) *Mus. Capitol.* Tom. IV. Tab. XXXIV.
(2) *Mus. Florent* Tom. I. Tab. LVIII. 1.
(3) *Heliodor.* Lib. V. *Aelian. Hist.* Lib. IX. *Mus. Florent.* Tom. II. Tab. XLIX. 3.

una gabbia sulla cima. Secondo Ateneo, ne' vascelli da guerra a' tempi di Jerone Re di Siracusa, collocavansi nella gabbia alcuni soldati perchè gettassero dardi, pietre e simili cose sui navigli del nemico, o perchè ne spiassero i movimenti. In un diaspro verde della collezione *Stoschiana* vedesi un vascello a vela, ma senza remi, che sopra l'antenna ha una gabbia cui stanno attaccate le gomene ed una scala di corde. Nella stessa Tavola 153 *num.* 3 l'albero termina in una banderuola o fiammella. Nel volume II. delle pitture Ercolanesi incontrasi un albero, la cui vela è larga quanto la lunghezza di tutto il naviglio. L'albero del suddetto *num.* 5 supera in altezza quasi il lungo della nave. Nella già citata collezione *Stoschiana* incontrasi qualche nave con due alberi e senza remi; l'uno altissimo nel mezzo del vascello, e l'altro di poppa o di *mezzana*, ambidue con gonfie vele. Le vele erano di tre forme; la triangolare, la quadrata e la rotonda. Il loro ordinario colore era il bianco, come colore di buon augurio; ma nel duolo usavansi vele nere. Col progredire del lusso se ne fecero ben anche di porpora colle corde tessute in lino ed oro, e ne' tempi dell'impero d'oriente in seta ed oro. Furono eziandio in uso le vele a due colori, ed a' piccioli quadrati. A tale specie pare che appartengano le tele formanti quasi un padiglione, nel naviglio *num.* 1, Tavola 153, tratto da una pietra incisa del Museo-Fiorentino, vol. II. Di bellissima forma, e quasi rappresentante un cigno od altro augello acquatico è il vascello *num.* 6, in cui sono da notarsi specialmente le ali spiegate, e poste in guisa che sembrano tener luogo di vele. Plinio chiaramente afferma che le vele al medesimo albero appendevansi, le une sulle altre. Il corpo de' navigli, era esteriormente diviso da una o più cinture orizzontali. Nel libro I. capo I. degli *Etiopici* d'Eliodoro, leggiamo che un naviglio pel suo carico straordinario erasi affondato sino alla terza cintura. Le áncore più antiche erano di pietra. Ne furono poi costrutte di metallo con un voto, che empivasi di piombo: non aveano da principio che un sol dente; il secondo vi fu aggiunto da Anacarsi, giusta Strabone. L'áncora *num.* 2 è tratta da un marmo del Museo-Capitolino (1). Ne' tempi meno remoti i Greci conobbero altresì l'uso dello scandaglio, che consisteva in uno piombino

Vele — *Cinture de' navigli* — *Áncore* — *Scandaglio*

(1) *Mus. Capitol.* Tom. IV. Tab. XXXIV.

appeso ad una fune, col cui mezzo conoscevasi l'altezza del mare, e la natura del fondo. Tale strumento diceasi dai Greci *catapirates*, nome che venne poi ammesso anche dai Romani.

Vascelli da guerra

I vascelli da guerra erano differenti dagli altri non solo per la maggiore grandezza, ma ancora per le varie parti ond'erano muniti. Essi distinguevansi primieramente pel becco o rostro. La prora facevasi aggettare a fior d'acqua, e quest'aggetto armavasi con una massa di ferro o di rame. L'urto di tale massa apriva i fianchi delle navi nemiche e le faceva affondare. Il rostro era talvolta munito di una o più teste d'ariete parimente di ferro o di rame, e talvolta armato d'enormi punte, o di lunghe ed acute spade od aste di metallo onde danneggiare la flotta nemica. I vascelli da guerra aveano inoltre una o più torri con merli, sulle quali collocavansi i soldati per bersagliare il nemico, e le quali soleano alzarsi sui tavolati delle navi nell'atto del combattimento (1). Veggasi la Tavola 153 *num.* 4, dov'è rappresentata la parte anteriore della celebre bireme marmorea di Palestrina, l'antica Preneste, già dal Winkelmann pubblicata (2). Nel vol. I. delle pitture d'Ercolano veggonsi varie navi a più ordini di remi cariche di guerrieri. Le prore di due di esse hanno l'aspetto di un mostruoso volto umano. Sono munite tutte di larghi scudi rotondi fissi sulle balaustrate che guerniscono il ponte. Teodoro *Prodromo* dice che tali scudi servivano quasi come i merli delle mura, onde il soldato posto fra due di essi potesse senza pericolo lanciare le sue frecce. Lo stesso autore parlando di alcune triremi dice ch'esse dalla seconda sino alla terza cintura erano coperte di panni grossi e soffici onde far tramortire i colpi delle armi nemiche (3). Finalmente non sarà

Rostro

Torri

(1) *Monum. ant.* N.° 127.

(2) Vegganisi il Lorenzi, *De variet. Nav.*, il Montfaucon, Tom. II. P. II. Tab. CXLII.

(3) Presso i Romani, e quindi anche presso i Greci ne' primi secoli dell' impero d' oriente, il più formidabile armamento marittimo consisteva nella *sambuca*, la quale costruivasi con due quinquiremi insieme legate al lungo dei lati, e che perciò non aveano remi, che nei fianchi esteriori. In essa componevasi una specie di palco solidissimo, su cui collocavansi le più grandi macchine. Veggasi T. Livio, Lib. XXIV. cap. 34. Vegezio, Lib. IV. cap. 44, parla di baliste, di onagri, e di scorpioni e de' gran pezzi di scoglio, che venivano lanciati con queste macchine. Egli,

cosa inutile l'avvertire che sulle navi da guerra facevasi uso di aste lunghissime ed armate di picciole falci, onde tagliare le gomene de' nemici.

Navi a più ordini di remi

Nelle presenti ricerche noi abbiamo nominate le navi a più ordini di remi. Questo sarebbe pertanto il luogo, in cui trattare della loro costruzione. Ma che cosa aggiugnere mai potremmo alle discussioni che intorno a quest'argomento già da uomini celeberrimi furono pubblicate? La quistione pende tuttora indecisa, nè sembra ch'essere possa cosa sì agevole il definirla. Noi dunque non altro faremo che qui riferire ciò che intorno a quest'argomento hanno avvertito i chiarissimi Accademici Ercolanesi (1). « È troppo famosa « (così essi s'esprimono) la controversia che pende ancora inde- « cisa, se gli antichi avessero navi a più ordini di remi. A due « possono ridursi i sentimenti degli eruditi. 1.° Alcuni hanno cre- « duto (e questi formano il numero maggiore) che le biremi aves- « sero due ordini di remi, l'uno superiore all'altro; le triremi tre, « e così delle altre fino alle cinquantiremi, di cui si trova men- « zione negli autori antichi. Non tutti però coloro, che sono di « questo avviso, pensano ad un modo. Altri non ammettono che due « ordini, altri tre, altri quattro, altri cinque, altri sette, altri nove, « altri finalmente sedici e non oltre. Di più sono varj nello spie- « gare come questi ordini di remi fossero situati; volendo alcuni « che l'un remo all'altro sovrastasse a piombo; ed altri disponen- « dogli in triangolo; ed altri finalmente quasi per una linea dia- « gonale collocandoli. 2.° La seconda opinione è di coloro, i quali « non potendo accordare colle regole della meccanica e colla pra- « tica, l'enorme altezza delle navi e la larghezza inconcepibile dei « remi e l'intrigo inevitabile nella mossa di essi e l'impossibilità « del maneggiarli e tante altre difficoltà gravissime, credono che « un sol ordine avesse ogni nave. Ma anche questi che ciò dicono, « si dividono in due partiti: ed altri pensano, che per remo in- « tendasi il remigante istesso, così che la bireme avrà due uomini

Lib. IV. cap. 46, parla altresì dell'ariete navale, che consisteva in una trave grossa e lunga, armata di ferro alle due estremità, e sospesa ad un albero come un'antenna. Tale macchina negli abbordamenti agitavasi d'ambedue le parti rovesciando e schiacciando i soldati ed i marinai del nemico, e spesso forandone anche i vascelli.

(1) *Pitt.* Tom. I. pag. 236. N. (5).

« per ciascun remo, una trireme tre, e così fino a quaranta: altri
« non vedendo, come possa un remo esser maneggiato da quaranta
« uomini di linea, suppongono esservi stati nelle navi degli antichi
« tre ponti, o sieno tre piani differenti, lungo la nave; l'uno più
« alto dell'altro in tal maniera che i remiganti a prora sedessero
« più basso di quei del mezzo della nave, e questi in luogo men
« alto di quei della poppa; e distinguono le biremi, le triremi e
« le altre, situando i remi a due a due, a tre a tre, e così di
« mano in mano. Ma qual dovrebbe supporsi la lunghezza delle
« navi in questo sistema per situare *quattrocento*, o *mille* e *seicento*,
« fino a *quattromila* remiganti (per dar conto di quello che in
« Plinio, in Fozio e in Ateneo si legge) lungo i due lati della
« nave (1)? In somma se si cerchi solamente il fatto, par che non
« possa controvertirsi. Le testimonianze degli autori sono così chiare
« e decisive, che non ammettono luogo a dubitare che gli antichi
« avessero navi a due, a tre, a quattro, e fino a cinquanta ordini
« di remi l'uno all'altro superiore; ed oltracciò la colonna Trajana
« così ci rappresenta le triremi, e così nelle medaglie e ne'bassi-rilievi
« ci si fan vedere le biremi e le triremi e le quadriremi (2). Tutto
« si trova raccolto in Montfaucon, Tom. IV. P. II. Lib. II. cap. IV.
« e XI. e nelle Tavole CXXXVI. e CXXXVIII. Ma se al contrario
« si voglia rintracciar la maniera come ciò fosse fatto, o consultar
« la pratica, si vedrà che sia poco meno che impossibile il darne

(1) La nave di Tolomeo Filopatore costrutta dall'architetto Demetrio Poliorcete e descritta da Calissene presso Ateneo avea 40 ordini di remi; era lunga 280 cubiti, alta a poppa 48, ed era munita di 400 marinai, di 4000 rematori, e di 3000 soldati. Ma essa non servì che di spettacolo, e sembra che fosse poco diversa da un immobile edifizio. La maravigliosa nave fabbricata da Archimede, e della quale leggesi la descrizione nello stesso Ateneo, era foderata con lamine di piombo, dal che alcuni indussero l'odierna pratica di foderare col rame i vascelli. Tolomeo Filadelfo aveva pur fatto costruire per le sue flotte due navi di 30 ordini di remi, quattro di 14, due di 12, trenta di 9, trentasette di 7, cinque di 6, diciassette di 5, oltre un doppio numero di minori.

(2) I rematori, giusta ciò che leggiamo in Polibio, erano soggetti ad un lungo tirocinio: la loro professione reputavasi difficile, e perciò grande esercizio richiedeva. Anche in altri scrittori parlasi della scuola de' remiganti, la quale scuola stata non sarebbe così importante, se trattato si fosse della semplice ed ordinaria navigazione.

« conto. Tutti gli argomenti o le ragioni che ci portano a dubitar
« del fatto, sono state esposte dal signor Deslandes nell' *Essai sur*
« *la marine des Anciens*. Non è però che non si voglia ciò non
« ostante, che in Genova si fossero fabbricate delle biremi, e in
« Venezia le quinquiremi. Deslandes pag. 116. Il Zeno nell' *Annot.*
« all' *Eloquenza Ital.* del *Fontanini*, Tom. I. pag. 46 N.° 6, per non
« rammentare qui i sistemi del Vossio, del Meibomio, dello Scheffero, del Palmieri, del Fabretti e degli altri ». Fin qui gli Accademici Ercolanesi. Che che siasi però della presente quistione; sembra che le navi a molti ordini di remi siansi nella pratica trovate meno utili alla guerra, giacchè negli scrittori più accreditati rare volte troviamo rammentate le navi, che negli ordini oltrepassino le quinquiremi; e sembra ancora che nei tempi dell' impero abbandonato siasi anche l'uso delle triremi; giacchè l' Imperator Leone nella sua *Tattica* non descrisse che i *dromoni*, o sieno le navi a due ordini soli. È dunque ignota tuttavia la maniera, con cui erano costrutte e mosse le antiche navi a più ordini di remi. Nè cotale difficile quistione venne pur disciolta dal Conte Stratico, che ultimo tra moderni trattò della nautica degli antichi. Quest' illustre scrittore nel suo discorso *dei bastimenti a remi da guerra degli antichi Greci e Romani*, posto ad esame ciò che intorno allo stesso argomento già erasi da altri disputato, ed aggiunte le proprie osservazioni intorno agli ordini, ed al modo di maneggiare i remi in quei diversi ordini, conchiude non potersi dubitare del fatto, cioè dell' esistenza delle navi a più ordini di remi; ma molto lascia ancora a desiderare intorno al modo con cui fossero desse costrutte (1).

Modello d' una trireme

Le difficoltà sogliono nondimeno scuotere gli ingegni e tanto più efficacemente quanto sono esse maggiori. Ciò appunto avvenne anche intorno alla presente quistione. Il già citato libro del signor Deslandes, in cui si sostiene con tutta la forza l' impossibilità delle navi a più ordini di remi, caduto tra le mani di due valentissimi giovani, l' Ingegnere Francesco La-Vega, già Direttore delle scavazioni dell' Antichità d' Ercolano, e Pietro La-Vega di lui fratello « ha prodotto (dicono gli stessi Accademici Ercolanesi)
« più di quello che si cercava. Convinti essi del fatto dal vedere

(1) Veggansi le *Memorie* dell' Imp. R. Istituto del Regno Lombardo-Veneto, Vol. I.

« non solamente rammentate e descritte, ma rappresentate ancora
« nelle medaglie, ne' marmi e nelle pitture antiche navi a più or-
« dini di remi l'uno superiore all'altro, non poterono restar per-
« suasi delle ragioni di coloro, che per opporsi all'evidenza han
« supposto negli artefici e negli autori antichi una incredibile igno-
« ranza delle cose più ovvie de' loro tempi, e che da per tutto si
« presentavano agli occhi d'ognuno. Senza imbarazzarsi dunque nei
« sistemi degli altri, e guidati da un semplicissimo pensiero, che
« parve loro corrispondere alla naturale maniera, onde furono por-
« tati i primi inventori a formar sì fatte navi, credettero che a fare
« una *bireme*, bastava alzare il bordo di una barca, e situarvi un
« secondo ordine di remi; e così a far la *trireme* aggiugnere un
« altro ordine, alzando a proporzione il bordo: e quindi di mano
« in mano passare alle altre di numero maggiore. Fermi su que-
« st'idea andarono col fatto incontro alle difficoltà; e presa una
« barchetta larga palmi *cinque* e lunga *venti*, legarono a traverso
« degli scarmi un bastone, e posti due remi, l'uno sopra l'altro,
« distanti a perpendicolo *mezzo* palmo, formarono una *bireme*; e
« così remigando senza intrigo alcuno nè de' remi al di fuori,
« nè dei remiganti al di dentro, fecero un gran tratto di mare con
« agevolezza e velocità grandissima. Da questa esperienza passarono
« alla seconda sopra una barcaccia lunga palmi 44, e larga 11 ed
« alzato il bordo intorno intorno palmi *due*, adattarono in questo
« bordo aggiunto due ordini di scarmi perpendicolari al primo, già
« esistente nella barcaccia, e distanti l'un dall'altro per altezza *un*
« palmo: e situati i tre naviganti in tre differenti piani, che occu-
« pavano lo spazio di soli palmi *quattro* e *mezzo* per traverso, ed
« agivano comodamente e senza il menomo intrigo tra loro, fecero
« con agilità e prestezza sorprendente più miglia in mare ». Da
tali esperienze que' due giovani credettero di poter dedurre la co-
struzione delle navi a più ordini di remi, e presentarono eziandio
il modello d'una *trireme* colle proporzioni corrispondenti quasi in
tutto alle odierne *galeotte*, e colle parti prese da' marmi e dalle
pitture del R. Museo di Napoli. Dell'anzidetto modello che trovasi
riportato ne' varj suoi aspetti ed ampiamente descritto alla fine del
primo volume dei Bronzi Ercolanesi, noi presentiamo nel *num.* 7
della Tavola 153 la veduta esteriore di fianco. Eccone le parti:

A. *Primo*, ossia la *carina* dei Latini, detta στεῖρα e più comunemente τρόπις dai Greci (1).

B. *Rota di poppa.*

B 2. *Rota di prora*, ambedue corrispondenti alle *tropidi* nominate da Polluce I. 85.

C. *Capocentina*, o *cintura*. Tali fasce di legno diceansi dai Greci ζωμεύματα (2).

D. *Tagliamare*, ossia quel legno della prora che fende l'acque, forse corrispondente alla στεῖρα dei Greci.

E. *Rostro*, ἔμβολος dai Greci.

F. *Epotidi*, de' quali parlato abbiamo più sopra.

m. *Brunali*, che sono le aperture per dar lo scolo alle acque. Tale apertura vien detta ἐνδίαοις da Polluce I. 92.

M. *Portella* del primo ordine dei remi.

M 2. *Portella* del secondo ordine dei remi.

M 3. *Portella* del terzo ordine dei remi. Tali *portelle* diceansi *columbaria* dai Latini, τρήματα dai Greci.

M 4. *Scarmo del timone* (3).

(1) Oggi nelle feluche e nelle altre barche, che si tirano a terra, si mettono lungo il *primo* due legni, che chiamansi volgarmente le *carene* Teofrasto (*Hist* XI. V. 8) dice che le *triremi* e le altre navi da guerra si faceano di *abete* per la *leggerezza*, le navi da *trasporto* si faceano di *pino*, che non s'imputridisce: che in mancanza di *abete* si faceano le *triremi* anche di *pino*: e che per la scarsezza del *pino* nella Siria e nella Fenicia si faceano di *cedro*, e in Cipro si faceano dell'albero della *pece*, che abbonda in quell'isola, e che sembra miglior del *pino*: la *carina* alle *triremi* si facea di *quercia*, perchè resiste nel tirarsi a terra; ed a quelle di *trasporto* si facea di *pino*, e quando doveano tirarsi a terra, si facea anche di *quercia*, e che il *chelisma* e l'*epotidi* si faceano di *frassino*, di *moro* e di *olmo*, perchè queste parti doveano essere forti. *Ercol. Bronzi*, Tom. I. (6). N. (9).

(2) Secondo Ateneo, la *quarantireme* di Filopatore avea dodici *cinture*, ond'è chiaro, che quanto più alta era la nave, avea maggior numero di tali *cinture*, le quali di fatto si osservano in molte medaglie presso Scheffero, *de Mil nav.*

(3) Abbiamo già avvertito, che le navi degli antichi aveano talvolta due timoni, dai due lati della *poppa*. È da notarsi che secondo il bisogno or moveasi l'uno, or l'altro Alle volte un timone era a *poppa* e l'altro a *prora*. Tacito (*Ann.* II 6) dice: *plures, appositis utrimque gubernaculis, converso ut repente remigio, hinc vel illinc appellerent.* Dione

N. *Baccalari*, o siano que' legni perpendicolarmente posti al di fuori della nave per sostenerne il tavolato, detti *atlanti* dai Greci.

n. *Imposta fregiata dei Baccalari*, che si trovano costantemente ne' navigli delle pitture Ercolanesi, ma delle quali s'ignora l'antico nome.

P. *Parapetti*, chiamati φράγματα dai Greci, che servivano di riparo contra l'armi nemiche.

S. *Cassero* con *ala* e *spalliera*, detta *rejectum* dai Latini, ἴκριον dai Greci.

T. *Tutela*, o Deità della poppa.

V. *Camera* di *poppa* formata dalle *garitte* e *tendale*. La camera del padrone o del comandante nelle navi Greche era a poppa, e diceasi σκηνή, *praetorium* dai Latini.

Y. *Insegna* della *nave*, ossia il simbolo da cui la nave prendeva il nome, detto παράσημον.

Z. *Cartella* col nome della *nave*, cioè l'*occhio*, ὀφθαλμος di Polluce I. 86.

ZZ. *Parte superiore* della *prora*.

α. *Albero*, *malus* dai Latini, ἱστὸς dai Greci.

β. *Calcese*, καρχήσιον, la sommità dell'albero, cui attaccavansi le funi.

γ. *Pendone* con sua *vela* e sue *sarte* corrispondenti, ossia l'*antenna*, κεραία dai Greci.

δ. *Spignone* con sua *vela* e sua *sarte*, ossia il *trinchetto*, chiamato *minimum velum*, dai Latini, *dolon* dai Greci.

ε. *Aplustre*, ossia quell'ornamento della poppa, di cui già abbiamo parlato.

« Questo è quel che si è fatto (conchiudono gli Accademici « Ercolanesi) resta a vedersi, se questo sia quel che far si dovea. « Ma chi può mai assicurarcene? Pochissime sono le notizie che « ci restano sulla marina degli antichi: moltissime le controversie

LXXIV., 11, parlando de' Bizantini, dice che le loro *biremi* aveano *timoni a poppa e a prora*, e *doppj timonieri e doppj marinari*, affinchè senza far girare la nave si facessero sopra ai nemici, o si ritirassero. Si veda anche Suida in Δίκροτα. *Mus. Ercol. ibid.* N. (17).

« mosse dagli eruditi, che han fatto a gara di accrescer dubbj, e « rendere sempre più incerto questo punto di antichità per sè « stesso bastantemente intrigato per la varietà della costruzione nei « diversi tempi, e presso le diverse nazioni. Convien dunque con- « tentarsi di quel poco lume, che a traverso della confusione e « dell'oscurità ci si scovre in qualche rottame di anticaglie e in « qualche decisiva autorità di antico scrittore, che non può e non « dovrebbe almeno controvertirsi ».

Nautica e commercio dei Greci moderni

Noi chiudere non dobbiamo quest'*Appendice* senza pur aggiugnere qualche cenno intorno alla nautica ed al commercio dei Greci moderni. Già altrove osservato abbiamo che questo popolo gran parte conservò dell'indole e delle costumanze de'suoi maggiori. « La Grecia (dice Guys) che dall'Egitto ebbe le scienze, le arti, le favole, i romanzi e quell'attaccamento agli antichi usi, onde tuttora distinguonsi gli Egizj, adottò ben anche l'inclinazion loro pel commercio marittimo, di cui essa medesima fu poi maestra ai Romani. I Greci lo fanno tuttavia ne'vicini paesi, e lo hanno pur esteso relativamente alle cognizioni che ne hanno acquistate. Un Greco ricco è quasi sempre un negoziante. Essi non fanno già, come noi facciamo, nè buoni libri, nè speculazioni sul commercio; ma guidati dall'esperienza seguono esattamente ciò che hanno appreso: s'uniscono in una pubblica piazza per parlare de'loro negozj; insomma eglino conservato hanno dagli antichi la maniera di trattare fra loro, e di conchiudere un mercato (1). Antichissimo di fatto è nella Grecia l'uso di trattare sulle pubbliche piazze gli affari del commercio. Ciro presso Erodoto così risponde agli ambasciatori di Sparta parlando di tutta la Grecia in generale: *Io non ho giammai temuto quegli uomini, che nelle loro città hanno pel commercio una piazza, ove ordinariamente si raccolgono per ingannarsi con vicendevoli giuramenti.* Anche in oggi tutti gli affari trattansi sulla semplice fede delle parole. Allorchè i due contraenti sono d'accordo il sensale pone la mano del venditore in quella del compratore, e quest'atto serve quasi di reciproco giuramento (2).

Estensione del loro commercio

La più grande ricchezza dei Greci moderni consiste nel commercio, cui eglino fanno non solo da un'isola all'altra, ma ancora

(1) *Voy. litter. de la Grèce etc.* Tom. I. Lettr. XXIV.

(2) Il signor Guys dall'antichità di quest'uso congettura doversi riguardare come un simbolo del commercio le due mani che ne' monumenti, e specialmente nelle pietre incise s'incontrano in atto di strignersi l'una l'altra.

nel mar Nero, nell'Egitto, e persino nelle Indie; dove vanno per la via di Bassora, e d'onde trasportano le tele di cotone e varie stoffe. Alcuni portansi nella Russia dove fanno acquisto di pellami. Il loro viaggio suol essere sommamente economico, vivend'eglino colla più grande parsimonia. Altri sonosi stabiliti a Venezia, a Messina, a Livorno, in Olanda ond'ivi più agevolmente trafficare. In Costantinopoli la più gran parte de'pannajuoli è di mercanti Greci. Eglino hanno altresì fabbriche di stoffe e di altri oggetti d'ogni genere. Celebri sono le stoffe di Chio imitanti perfettamente quelle delle Indie, della Persia e di Lione; e celebri sono pure i tappeti di Salonicche e di Smirne, le coperte di Cipro, l'olio di sapone di Candia e di Santorino. « I Greci (soggiugne Guys) sono naturalmente marineschi. Essi somministrano al Gran Signore tutti i marinai pe'vascelli da guerra; hanno approfittato dell'invenzione della bussola, ma non hanno alcuna carta marittima, e non si regolano che colla cognizione delle coste, dalle quali punto non si allontanano. La maggior parte de'loro vascelli, assai somiglianti a que'degli antichi, non hanno che un sol albero con lunghe antenne e grandi vele: la poppa è elevata, ma piatta, spesso adorna, e col castello assai sporgente, come vedesi nel naviglio di Teseo tra le pitture d'Ercolano. Voi vedreste sul bel canale del mar Nero un Greco assiso in poppa al suo *Volik* (picciola nave) sonar la lira, mentre da un vento propizio vengono gonfiate le vele del suo naviglio, e voi credereste di trovarvi a'più bei giorni della Grecia ». Tanta è tuttavia la somiglianza della Grecia moderna coll'antica! Gioverà quindi il conchiudere co'seguenti pensieri di un rinomato filosofo. « I secoli trascorsi, gl'inondamenti, le sopravvenute rivoluzioni « hanno cangiata la faccia del globo: i medesimi luoghi non più « producono le cose medesime: a quattrocento miglia intorno del « monte Ararat più non cresce un sol ulivo, su cui la colomba « possa riposarsi; ma gli uomini sono sempre ciò che sono stati (1) ».

Loro marina

(1) Wallerio, *Dell' origine del mondo ec.*

IL FINE.

INDICE

DELLE MATERIE

CONTENUTE NEL VOLUME I.

DELL' EUROPA.

DELL' EUROPA

DISCORSO PRELIMINARE

DI

ROBUSTIANO GIRONI

BIBLIOTECARIO NELLA IMPERIALE REGIA BIBLIOTECA DI MILANO.

PRIMA SERIE DELLA GRECA ICONOGRAFIA

SEZIONE PRIMA.

LA GRECIA SOTTO I RE DELLA MACEDONIA.

SECONDA SERIE DELLA GRECA ICONOGRAFIA.

IMPERO GRECO OSSIA IMPERO D' ORIENTE.

I GUERRIERI.

TERZA SERIE DELLA GRECA ICONOGRAFIA.

BELLE ARTI.

SEZIONE SECONDA

DELLA GRECA ICONOGRAFIA.

APPENDICE

ALL' ARTICOLO

SULLA CORONA FERREA

NELL' OPERA

DEL COSTUME ANTICO E MODERNO.

APPENDICE

INTORNO AL COMMERCIO ED ALLA NAUTICA DEI GRECI.

TAVOLE

CHE SI CONTENGONO

NEL VOLUME PRIMO DELL' EUROPA.

APPENDICE SULLA CORONA FERREA.

APPENDICE

INTORNO AL COMMERCIO ED ALLA NAUTICA DEI GRECI.

FINE DELLA SECONDA PARTE DEL VOLUME PRIMO DELL' EUROPA.

			ERRORI	CORREZIONI
Pag.	26	lin.	22 viddero	videro
»	48	»	10 soltano	soltanto
»	78	»	28 sone	suono
»	103	»	7 abbigliamanti	abbigliamenti
»	104	»	12 Torre	Trono
»	187	»	28 dalla	della
»	264	»	ult. pugna pugna-	pugna-
»	342	»	9 custoda	custodia
»	383	»	26 è	e
»	400	»	21 sacerdotali	sacerdotali.
»	410	»	1 ammeso	ammesso
»	410	»	16 Nel Anfitrione	Nell'Anfitrione
»	483	»	15 del	della
»	543	»	6 ablzione	abluzione
»	550	»	29 B	R
»	576	»	2 scultuta	scultura
»	610	»	4 abbollimenti	abbellimenti
»	612 (1)	lin.	21 dalle scanalature	delle scannalature
»	625	»	20 dalla	dalla
»	627	»	14 à in	in
»	695	»	15 rifuggiarsi	rifuggirsi
»	731	»	11 citta fa	città
»	760 (2)	lin.	16 dei	del
»	823	»	16 ed	ed
»	838 (1)	lin.	12 *pectore*	*pectine*
»	859	»	23 gravecembali	gravicembali
»	863 (1)	lin.	13 raccosse	raccose
»	864 (1)	lin.	8 riceveva	riceva
»	868	»	5 partiggiani	partigiani
»	913	»	7 tutta	tutte
»	919	»	9 Panetenaiche	Panatenaiche
»	959	»	22 armata :	armata ?
»	989 (1)	lin.	35 *dall' acconciature*	*nell' acconciatura*
»	1011	»	11 secondo Sofocle dice	Sofocle dice
»	1030	»	27 di due specie l'uno	di due specie ; l'uno
»	1030	»	30 l'altra	l'altro
»	1031 (1)	lin.	33 non radevano	non nutrivano
»	1068	»	3 Greca moderna	Grecia moderna

APPENDICE SULLA CORONA FERREA.

Pag.	8	lin.	16 Fontani	Fontanini
»	9	»	19 *controvosia*	*controversia*
»	19 (1)	lin.	2 Fontanini	Lambertini
»	29 (2)	lin.	5 *galeum*	*galeam*
»	34	»	3 schiechiramente	schiccheramento
»	37	»	15 Giulio II.	Pio II.